

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ
ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ

САМАРҚАНД ДАВЛАТ ЧЕТ ТИЛЛАР ИНСТИТУТИ

ФРАНЦУЗ ФИЛОЛОГИЯСИ

кафедраси

СТИЛИСТИКА

(Stylistique)

фанининг

МАЪРУЗАЛАР МАТНИ

(француз тилида)

САМАРҚАНД -2014

Фаннинг МАЪРУЗАЛАР МАТНИ Фан ўқув дастури ва ишчи ўқув дастурига мувофиқ *Француз филологияси* кафедрасида ишлаб чиқилди.

Ушбу маърузалар матнида тилшуносликнинг бир бўлими ҳисобланган стилистика фани ва унинг айнан француз тили мисолидаги ўзига хос хусусиятлари борасида фикр юритилади. Хусусан, француз тили стилистик воситалари ва уларнинг нутқда ишлатилиш ҳоллари, уларга хос назарий маълумотлар ҳозирги замон тилшунослари талқинида баён этилади.

Тузувчи :

Исмоилов С.И. – СамДЧТИ Француз филологияси кафедраси доценти ,
филология фанлари номзоди

Такризчилар :

Юлдошев М. – СамДУ Роман тиллари кафедраси доценти

Кўчибоев А. – СамДЧТИ Француз филологияси кафедраси, доценти

Маърузалар матни Самарқанд Давлат Чет Тиллар Институти Ўқув услубий кенгаши томонидан тасдиқланган ва нашрга тавсия этилган.
(2014 йил “ “ август Баённома № 1).

TABLE DES MATIERES

COURS - 1. LA STYLISTIQUE FRANÇAISE ET SES STYLES.....	4
COURS – 2. THEME: LE FRANÇAIS MODERNE ET SES STYLES.....	10
COURS - 3. THEME: LE FRANÇAIS PARLE.....	14
COURS - 4. THEME: L’ASPECT STYLISTIQUE DU LEXIQUE FRANÇAIS.....	27
COURS - 5. THEME: L’ETUDE STYLISTIQUE DES SYNONYMES ET DES ANTONYMES.....	40
COURS - 6. THEME: L’EMPLOI STYLISTIQUE DES TROPES.....	47
COURS - 7. THEME: L’ASPECT STYLISTIQUE DES FAITS DE MORPHOLOGIE.....	62
COURS - 8. THEME: L’ASPECT STYLISTIQUE DES FAITS DE SYNTAXE	74

COURS N 1
THEME: LA STYLISTIQUE FRANÇAISE ET SES STYLES
Plan du cours:

1. La stylistique et ses tâches.
2. La langue et le style.
3. La liaison de la stylistique avec les autres branches de la linguistique.
4. Les catégories essentielles de la stylistique.
5. Le sens stylistique, la fonction stylistique et l'information stylistique.
6. Les espèces de la stylistiques.

Mots-clés: style, stylistique, valeur stylistique, couleur stylistique, fonction stylistique, étude stylistique, rhétorique, style de l'énoncé, langue parlée familière, style administratif, style affectif, style neutre, stylistique descriptive, stylistique comparée, stylistique génétique, méthodes de la stylistique, analyse stylistique, linguostylistique.

Le terme *stylistique* est un dérivé du mot français 'style' venant du latin *stilus*. Ce mot latin avait plusieurs acceptions. Il signifiait d'abord 'poinçon', baguette dont un bout était pointu et l'autre plat, qui servait à écrire sur des tablettes enduites de cire. Du bout pointu on traçait les lettres, du bout plat on les effaçait au besoin. Ainsi cette baguette avait une double fonction : on s'en servait non seulement pour écrire mais aussi pour apporter des corrections dans l'écrit. De là, les autres acceptions du mot *stilus* : 'action d'écrire' (nom d'action), 'exercice par écrit', enfin 'manière d'écrire', 'art d'écrire'.

Dans l'Antiquité, cette «manière d'écrire», cet «art d'écrire» fait l'objet d'une étude particulière, la *rhétorique*. La rhétorique, chez les Anciens, était à la fois un art de l'expression littéraire, un code de règles qui permettait d'apprécier l'art des orateurs et des écrivains.

C'est sous cette forme que cette science a été transmise à travers le moyen âge.

En France, le problème du style a été toujours vivant. Au XVI^e siècle les poètes de la Pléiade formulent leurs conceptions littéraires et linguistiques qui présentent un certain intérêt pour l'évolution de la stylistique française. Ils traitent des problèmes de l'enrichissement du vocabulaire et du choix des moyens d'expression. Au XVII^e, les gens lettrés, grammairiens, lexicographes, écrivains et poètes discutent, souvent avec passion, les problèmes de la langue et du style. On n'a qu'à rappeler les noms de Vaugelas, de Bouhours, de Malherbe, de Boileau. Les ouvrages de Vaugelas et de Malherbe contiennent des remarques

précieuses sur la valeur stylistique des mots et locutions et des tournures grammaticales, sur les différences sémantiques et stylistiques des synonymes. Boileau, poète et théoricien du classicisme français, définit dans son *Art poétique* (1674) les genres littéraires et les procédés d'invention, de disposition et d'élocution propres à chacun de ces genres. En effet, la notion des genres littéraires est inséparable de celle du style ; à chaque genre correspond son style à lui, c'est-à-dire des modes d'expression rigoureusement définis non seulement en ce qui concerne la composition, mais également le vocabulaire, la syntaxe, les figures et les tropes.

Le vif intérêt que le XVII^e siècle porte aux problèmes de langue et de style a grandement contribué au développement de la langue littéraire et des conceptions stylistiques. Les plus grands écrivains et philosophes du XVIII^e siècle tels que Buffon, d'Alembert, Helvétius, Condillac et autres, se sont aussi prononcés sur les problèmes du style¹. C'est surtout le XVIII^e siècle qui raffine sur le classement des styles. Si Voltaire distingue, dans son *Dictionnaire philosophique*, le style simple et le relevé, Marmontel le simple, le moyen et le sublime, Ferraud, dans la préface de son *Dictionnaire critique*, distingue les styles «polémique, critique, satirique, badin, plaisant, comique, marotique, burlesque». Mais le même auteur parle d'autre part du «style simple ou de conversation, à ne pas confondre avec le familier qui a un degré de plus d'aisance et de liberté». Le style commence donc à être défini non seulement comme l'ensemble de moyens d'expression conforme à un genre littéraire, mais aussi en rapport avec les circonstances de l'énoncé, le milieu, les conditions de son fonctionnement. La même idée se reflète dans les dictionnaires parus vers la fin du XVII^e et au cours du XVIII^e siècle. Ainsi, dans le *Dictionnaire de l'Académie française* les mots sont souvent accompagnés de remarques qui précisent leur couleur stylistique, telles que poétique, vieilli, familier, populaire, etc.

Au XIX^e siècle ce sont surtout les problèmes de la langue littéraire qui prêtent aux discussions les plus vives. Une guerre acharnée s'engage entre les classiques et les puristes, d'une part, et les écrivains progressistes, réalistes et romantiques, de l'autre. Si les premiers s'appliquent à entraver l'enrichissement de la langue littéraire, à limiter le choix des moyens d'expression par des règles tyranniques, leurs adversaires, avec Stendhal et Hugo à la tête², réclament la liberté du choix des moyens d'expression et tendent à renverser les barrières entre la langue littéraire et la langue courante, livrant la langue littéraire à des réformes novatrices. Le problème de la langue littéraire fut universellement discuté. Une cesse de préoccuper les écrivains, les philosophes et les linguistes de l'époque.

Cependant au cours du XIX^e siècle, la stylistique ne s'est pas constituée en tant que branche spéciale de la science philologique. Ce fut l'œuvre du XX^e

siècle. Si aux siècles précédents les études stylistiques ne portaient guère que sur les belles-lettres et l'art oratoire, les recherches stylistiques du XX^e siècle embrassent la langue dans toutes ses formes, parlées et écrites.

En 1908, Albert Séchéhaye fut le premier à proclamer la nécessité de considérer la stylistique comme une branche spéciale de la philologie.

En 1909, Charles Bally, représentant de l'école saussurienne de Genève, publie son *Traité de stylistique française* où il définit dès l'abord l'objet de la stylistique tel qu'il le conçoit : « La stylistique étudie les faits d'expression du langage du point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité ». Ainsi c'est le contenu affectif du langage que Bally considère comme objet de la stylistique. Cependant, l'étude même des faits d'expression ne lui permet pas de se borner à l'analyse de leur valeur affective et le pousse forcément à tenir compte du côté logique des faits de langage. Bally s'attache exclusivement à l'étude du français tel qu'on le parle, refusant de s'interroger sur l'emploi qu'en font les écrivains, ce qu'il croit à tort être un problème de critique littéraire, et non de recherches stylistiques. On verra (p. 8) qu'un des aspects de la stylistique a, précisément, pour but l'étude de la langue des belles-lettres, du style individuel des écrivains. Comme méthode principale de recherche stylistique, Ch. Bally recommande d'établir les différences des formes susceptibles d'exprimer un même concept, les nuances qui colorent leur signification commune. Adeptes de l'école saussurienne, Ch. Bally refuse d'envisager les phénomènes stylistiques à un point de vue historique. Selon lui, la stylistique est appelée à étudier les faits d'expression dans les cadres d'une seule époque, c'est-à-dire la stylistique est essentiellement synchronique. Mais le savant s'écarte parfois lui-même de ce principe, l'histoire de la langue l'aidant à mieux définir la nature stylistique des faits d'expression de la langue contemporaine. Le premier volume du *Traité* est consacré à l'étude de la valeur stylistique des faits de langue, aux problèmes de la synonymie, de la phraséologie, etc. Le second volume présente un recueil d'exercices sur l'usage des faits d'expression (choix de synonymes, analyse de leur valeur sémantique et stylistique ; choix d'expressions selon le style de l'énoncé : langue parlée familière, style administratif, etc.).

En 1941, Jules Marouzeau, philologue français renommé, a publié un cours sommaire de stylistique française intitulé *Précis de stylistique française*. Nous y trouvons une autre conception de l'objet et des tâches de la stylistique. Selon Marouzeau, cette science est appelée à étudier les principes du choix des faits d'expression en partant du but et des circonstances de l'énoncé. Guidé par ce principe, Marouzeau dresse un inventaire des ressources expressives du français littéraire, accompagné d'exemples tirés de préférence des bons auteurs : emploi des sons, des mots, des catégories grammaticales, construction de la phrase,

versification. A cet inventaire Marouzeau ajoute quelques remarques sur les particularités de style propres aux différents genres littéraires (prose et poésie) ainsi que sur les caractères essentiels des styles du français parlé et écrit. Quant à ce dernier problème,

Marouzeau y revient en 1950 dans son ouvrage *Aspects du français*, où il traite de la différenciation stylistique du français contemporain.

Au cours du XX^e siècle l'étude stylistique du français, de ses moyens d'expression et de l'étagement de ses styles, ainsi que l'étude de la langue et du style des écrivains fait l'objet d'un nombre d'ouvrages appartenant à la plume des philologues français².

Les savants étrangers ont aussi fait leur apport à l'étude stylistique du français³. Au début du siècle, Léo Spitzer, philologue autrichien, crée, sous l'influence plus ou moins directe de Karl Vossler, une nouvelle méthode de recherches du style littéraire. Il refuse la division traditionnelle entre l'étude de la langue et celle de la littérature, jetant ainsi un pont entre la linguistique et l'étude stylistique d'une œuvre littéraire. Les adeptes de l'école vosslienne ont fait maintes remarques précieuses sur le style des œuvres littéraires. Malheureusement, les conclusions qu'ils en tirent sont faussées par leur manière idéaliste de traiter certains problèmes de langue et de style, par l'exagération du rôle de la création individuelle dans l'évolution d'une langue.

Le français, ses ressources stylistiques, la langue et le style des écrivains français n'ont pas été sans éveiller l'intérêt des savants soviétiques. Traités, manuels, articles de revues et thèses nombreuses ont pour sujet les problèmes de la stylistique française⁴. En 1954 la revue «Problèmes de linguistique » («Вопросы языкознания») invite les philologues à se prononcer sur l'objet et les tâches de la stylistique, sur les rapports entre la stylistique et les autres branches de la philologie, et la méthode de recherches à suivre.

De toutes ces recherches se dégagent et se précisent, au cours du XX^e siècle, la définition de l'objet et des tâches de la stylistique ainsi que le principe et les méthodes des recherches en ce domaine.

La stylistique est une branche de la philologie, ayant pour objet; l'étude du choix et de l'emploi ces faits de langue servant à exprimer une idée, selon les circonstances de l'énoncé.

Cette étude peut avoir un aspect purement normatif et appréciatif. C'est alors une science plutôt pratique qui offre un code de règles de bon langage et enseigne l'art de bien écrire et de bien parler. Cet aspect est propre aux nombreux recueils de règles et d'exercices stylistiques bien choisis à l'usage des Français et des étrangers. On ne saurait nier la valeur pratique de tels ouvrages. Mais pour savoir formuler des règles bien fondées de l'emploi des faits de langue, il faut qu'il y ait une stylistique descriptive.

La stylistique descriptive a deux aspects. D'une part, elle étudie les différents styles de la langue, c'est-à-dire les systèmes de faits d'expression, qui résultent du choix et de l'emploi de ces faits suivant le domaine d'activité et les circonstances de l'énoncé. D'autre part, elle s'attache à l'étude de la valeur stylistique des faits d'expression et de leurs fonctions dans les différents styles de la langue et dans les œuvres littéraires.

La valeur stylistique comprend : 1° la couleur stylistique d'un fait d'expression, c'est-à-dire l'empreinte que lui laisse la sphère de son emploi habituel ; 2° les nuances expressives d'ordre sémantique et affectif qui peuvent s'ajouter au sens principal des mots, locutions et faits de grammaire et de phonétique.

Ce sont là les deux tâches essentielles de la linguostylistique (stylistique d'une langue nationale). L'autre aspect d'une stylistique nationale a pour objet spécial l'étude du style d'une œuvre littéraire, du style individuel d'un écrivain, ou d'une école littéraire. L'étude stylistique d'une œuvre littéraire implique l'analyse du choix et de l'emploi des faits d'expression en rapport avec le fond, le sujet et le genre de l'œuvre, les conceptions littéraires et esthétiques de l'auteur. Une pareille étude stylistique peut être nommée stylistique littéraire du fait qu'elle s'apparente à la critique littéraire et à l'histoire de la littérature. Or, s'il est possible de distinguer deux aspects de la stylistique, il serait pourtant faux de les opposer. On ne saurait trop insister sur le fait que le style littéraire en général, et le style personnel d'un auteur en particulier, sont, eux aussi, des formes de la langue nationale. Le style d'un écrivain pousse sur le sol nourricier de la langue d'un peuple.

Pour préciser l'objet et les tâches de la linguostylistique, il faut se faire une idée nette des rapports existant entre elle et les autres branches de la science linguistique, la phonétique, la grammaire et la lexicologie. Ces trois sciences et la stylistique étudient la même matière, une même langue. Mais si la grammaire et la lexicologie s'attachent, respectivement, à l'étude d'un des aspects de la langue, la stylistique en recouvre tout le domaine (sons, mots, formes grammaticales).

D'autre part, bien qu'elle étudie la même matière, la stylistique l'envisage d'un point de vue tout spécial. Les sons d'une langue, son système phonétique sont étudiés par la phonétique. Les formes grammaticales constituent le système grammatical d'une langue, dont s'occupe la grammaire. De même, les mots et locutions forment le système lexical qui est l'objet des recherches de la lexicologie. Ces trois systèmes (système de sons, de formes grammaticales et de mots) constituent la structure d'une langue. Mais à côté du problème de la structure d'une langue il existe aussi celui de son fonctionnement, de sa réalisation dans la parole. Les styles d'une langue, dont nous venons de parler,

sont eux aussi des systèmes, mais des systèmes stylistiques qui se composent de différents éléments de la langue (sons, mots, formes grammaticales) et qui se constituent au cours de l'évolution d'une langue pour satisfaire aux besoins de la communication dans les différentes sphères d'activité.

C'est la stylistique qui étudie ces systèmes complexes et leur fonctionnement, à l'opposé des autres branches de la linguistique qui s'occupent chacune d'un des aspects structuraux de la langue. Ni la grammaire ni la lexicologie ne s'intéressent guère à la différenciation stylistique des faits de langue, à leur valeur affective, ni à leur fonction dans une situation concrète. C'est à la stylistique qu'incombe la tâche d'étudier et de définir ces aspects des faits d'expression. Mais elle ne saurait le faire sans l'appui de la grammaire et de la lexicologie qui fournissent des données précises sur le système grammatical de la langue et la valeur grammaticale des faits d'expression, sur les couches du lexique, les lois qui gouvernent la formation des mots et les changements de leur sens, etc.

Pour définir la valeur d'un fait de langue on étudie les variantes stylistiques dont chacune constitue une manière particulière d'exprimer une même notion ; on les compare, et c'est ainsi qu'on arrive à préciser la valeur stylistique de chacune de ces variantes. La comparaison est donc l'essence de l'analyse stylistique.

La méthode de comparaison est valable non seulement lorsqu'il s'agit d'une seule langue nationale ; on peut l'appliquer avec fruit à l'étude stylistique comparée de deux ou plusieurs langues. L'étude comparée permet d'établir les ressemblances et les divergences stylistiques entre les langues. Il y a des phénomènes stylistiques communs à plusieurs langues (voir, par exemple, l'emploi des mots au figuré). D'autre part, toute langue nationale présente des phénomènes stylistiques qui n'ont pas leurs équivalents exacts dans une autre langue. La comparaison des ressources stylistiques de deux ou plusieurs langues fait l'objet de la stylistique comparée, qui repose sur les données des stylistiques dites nationales. Au cours de ces dernières années on a vu paraître plusieurs ouvrages consacrés à la stylistique comparée franco-allemande, franco-anglaise et franco-russe.

Le présent cours est consacré à l'étude linguostylistique du français dont les deux tâches principales en ont déterminé la structure. Dans la première partie on trouvera une description plus ou moins détaillée des styles de la langue française moderne. Dans la deuxième partie nous essayerons de définir la nature stylistique des faits de langue, grammaire et lexique. Les deux parties, bien que séparées, sont intimement liées et ne forment qu'un tout : pour décrire les styles de la langue, il faut connaître l'aspect stylistique de ses moyens d'expression, et pour

préciser cet aspect stylistique il est nécessaire d'avoir une idée nette sur le système des styles.

COURS N 2

THEME: LE FRANÇAIS MODERNE ET SES STYLES

Plan du cours:

1. Les critères de la définition du mot *style*.
2. Les styles écrits du français moderne.
3. Les styles d'exposer des idées.
4. Les styles affectifs et neutres.
5. Les styles d'un écrivain et d'une tendance littéraire.

Mots-clés: moyens d'expression, aspect stylistique de la langue, choix et emploi des faits de langue, énoncé scientifique, communications officielles ou publiques, Les styles écrits, le style officiel, administratif ou d'affaires, langage de l'administration et des affaires, style scientifique, style des journalistes et publicistes, langage de la presse.

Nous commencerons par établir une distinction entre la langue et le style. La langue est l'ensemble des moyens d'expression dont on dispose pour mettre en forme l'énoncé. Le style, comme aspect de la langue, résulte du choix qu'on fait entre ces moyens d'expression, suivant le domaine de la vie et les conditions dans lesquelles se réalise la communication. Une langue nationale n'existe que sous la forme d'un de ses styles ; la distinction entre les styles se manifeste non seulement par l'emploi de vocabulaires différents, mais aussi par l'utilisation de formes grammaticales différentes ; la prononciation même varie selon le style.

Chacun des styles d'une langue nationale présente un *s y s t è m e* résultant du choix des faits d'expression. Ce système est perçu comme tel par les sujets parlants, ce qui limite la liberté du choix. Les individus parlants se soumettent consciemment aux normes du choix suivant les circonstances et le but de l'énoncé. On n'a qu'à comparer ces deux phrases confirmant la réception d'une lettre et tirées, l'une de la correspondance privée de Gustave Flaubert, l'autre d'une lettre d'affaires :

Ce matin à midi, cher et pauvre vieux, j'ai reçu ta bonne et longue lettre tant désirée ; elle m'a remué jusqu'aux entrailles. (G. Flaubert. *Correspondance*)

Nous avons l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 15 courant.

On notera la désinvolture, la liberté du choix des mots et des locutions dans la première lettre qui contraste avec le ton officiel de la lettre commerciale, avec sa précision et ses formules toutes faites (*nous avons l'honneur de, accuser réception*).

Le choix des moyens d'expression est fait non seulement d'après la conscience qu'on a des normes propres aux différents styles de la langue, mais

aussi d'après la conscience des mêmes normes que nous supposons chez le destinataire de l'énoncé. Les styles sont ainsi des phénomènes d'ordre linguistique et social.

Les éléments choisis, lexique et grammaire coopérant, contribuent à ce que l'expression de l'idée corresponde au but et aux conditions de l'énoncé. Subordonnés aux mêmes exigences, les moyens d'expression propres à tel ou tel autre style y forment nécessairement un système ; c'est la stylistique qui est appelée à l'étudier. Dans un énoncé scientifique, par exemple, le but qu'on se propose est de décrire et d'expliquer d'une manière exacte et logique certains phénomènes de la nature ou de la société. Le caractère essentiellement logique du style scientifique détermine le choix de certains faits de langue (lexique et grammaire). La terminologie spéciale définit, avec exactitude et précision, les choses et les phénomènes du monde ; aussi abonde-t-elle dans les œuvres et les discours scientifiques. Pour exprimer les rapports logiques des idées on recourt souvent à la coordination et la subordination explicites, aux tours participes, etc.

On sait que la langue, en tant que structure et système des faits d'expression dans leur ensemble, est sujette à l'évolution. Mais la langue évolue plus lentement que ses styles. Les principes du choix qu'on opère dans le matériel offert par le système général de la langue, sont sujets à des modifications plus rapides.

Les styles d'une langue nationale sont des faits historiques, ils se forment et se développent au cours de l'évolution de cette langue. Ainsi jusqu'au XVI^e siècle on ne connaissait pas de style scientifique français ; les ouvrages scientifiques, à quelques exceptions près, étaient écrits en latin. Mais peu à peu le français, se consolidant en tant que langue nationale, empiète sur le latin dans le domaine de la science. Depuis lors commence à s'élaborer le style scientifique, aspect nouveau du français national.

Les styles d'une langue peuvent être appliqués de deux manières : par paroles et par écrit. Mais chacun des styles est employé de préférence sous forme parlée ou bien sous forme écrite. C'est par écrit surtout que se réalisent le style scientifique (cf. livre ou article scientifique, manuel, etc.), le style officiel et celui des journalistes et publicistes (d'où le terme : styles écrits) ; et par paroles, celui de la conversation (d'où les termes : français parlé, langue parlée). Toutefois une conférence ou un rapport oral sur un sujet scientifique seront, eux aussi, rédigés en style scientifique. D'autre part, nous retrouvons la langue parlée dans des écrits tels que correspondance privée, journal intime, etc.

Tout en gardant ses traits principaux, le style subit l'influence de la forme de communication, orale ou écrite. Le style d'un rapport oral, tout logique qu'il soit, sera moins châtié que celui d'un rapport fait par écrit. Dans une lettre, même si le style en est familier, on exprimera ses idées d'une manière plus précise et plus

nette que dans une conversation familière spontanée, puisque l'on fera plus d'attention au choix des mots et à la grammaire.

Les usagers de la langue n'utilisent pas nécessairement tous ses styles. Mais, le cas échéant, chaque sujet parlant se soumet aux normes du style imposé par le caractère des communications. Ainsi dans les communications officielles ou publiques il tâchera d'observer les normes du style officiel (ou style administratif, style d'affaires) ; rédigeant un article de science on s'appliquera à suivre les règles du style scientifique.

Quel que soit le style, il n'est qu'un des aspects de la langue nationale ; quels que soient les moyens d'expression employés dans tel ou tel autre style, ils sont puisés toujours à la même source, au fonds de la langue nationale. La langue nationale doit avoir ses règles et ses normes, unes et obligatoires pour tous les sujets parlants, puisque les écarts brouilleraient l'intelligence.

L'élaboration de ces normes, dites normes littéraires, et portant sur la grammaire, le lexique et la prononciation, va de paire avec la formation de la nation française et la constitution du français en tant que langue nationale. L'établissement des normes commence au XVI^e siècle. C'est l'époque de l'évolution rapide des rapports économiques, politiques et culturels entre les diverses parties de la France. C'est alors que devient indispensable l'unité linguistique, condition *sine qua non* de l'unité nationale. La langue française, langue nationale, empiète de plus en plus sur les dialectes et parlers locaux.

La spécification de ces normes et leur fixation fut l'œuvre du siècle suivant. C'est au XVII^e siècle que se réalise l'unité nationale de la France qui devient à cette époque un Etat à pouvoir centralisé. Au cours de ce grand siècle, les gens cultivés, savants, grammairiens, lexicographes, écrivains et poètes, tous s'attachent à l'étude de la langue et la mise au point de ses normes. On formule les règles principales de la grammaire et de l'emploi des mots, tout en tenant compte de la valeur stylistique des faits de langue.

La langue, son lexique surtout, est toujours en mouvement. Aussi ses normes et règles sont-elles continuellement revues, précisées et complétées. Enregistrées dans les ouvrages de linguistique, les grammaires et les dictionnaires normatifs, elles sont enseignées à l'école et propagées par la presse, la radio, la télévision, le cinéma et le théâtre.

Pour parler et écrire correctement, on doit observer les normes de la langue. Quelles que soient les particularités spécifiques des différents styles de la langue, aucun de ces styles ne s'écarte sensiblement de la norme, du langage correct.

Un des objets de la stylistique est le problème des étagements des styles, qui, d'ailleurs, ne forment pas un système immuable. Variant selon les époques, ce système s'enrichit de styles nouveaux ; les styles existants acquièrent des traits nouveaux, les contacts et les échanges entre les différents styles se multiplient.

Dans le français moderne on peut distinguer d'une part le groupe de styles réunis sous le nom de *styles écrits*, et de l'autre, le style qu'on parle, dit le français parlé, la langue parlée. Il est à noter que l'épithète *écrit* ou *parlé* signale que le style en question est appliqué de préférence par écrit, respectivement par paroles, ce qui n'exclut point le cas inverse.

Les styles écrits du français moderne sont : le style officiel, administratif ou d'affaires (dit aussi langage de l'administration et des affaires) ; le style scientifique ; le style des journalistes et publicistes (dit aussi langage de la presse).

Les styles que nous venons de nommer présentent des variétés selon les conditions concrètes de leur emploi. Un document diplomatique, par exemple, un traité international sera rédigé bien autrement qu'un acte législatif ou un document juridique, qui, à leur tour, seront conçus d'une autre manière qu'une lettre d'affaires. Mais, si variés qu'ils soient, tous ces documents garderont les traits spécifiques du style officiel.

Le français parlé, lui aussi, n'est pas uniforme : on distingue la langue parlée normalisée, conforme aux normes, et la langue parlée familière. La première variété correspond en tout aux normes du langage correct ; la seconde, tout en suivant les règles essentielles, présente souvent de nombreuses particularités lexicales, grammaticales et phonétiques condamnées par la norme.

Ces faits de langue en marge de la norme littéraire sont qualifiés dans la linguistique française comme populaires. Ce terme, d'ailleurs, est peu heureux, puisque 'populaire' signifie, proprement dit, « qui est au peuple » et tout fait de langue, qu'il soit normalisé ou non, toute la langue sont populaires en tant que création et instrument de communication du peuple. Ces phénomènes dits populaires dans leur ensemble sont réunis sous la désignation globale de langage populaire (cf. par exemple *Le langage populaire* de H. Bauche).

Cependant on ne saurait parler d'un langage qui serait composé uniquement d'éléments condamnés par la norme. Les éléments dits populaires sont employés dans la conversation courante. Leur fréquence varie suivant l'instruction et l'éducation qu'ont reçues les sujets parlants, le milieu social auquel ils appartiennent, et la situation concrète dans laquelle a lieu la conversation.

COURS N 3

THEME: LE FRANÇAIS PARLE

Plan du cours:

1. Caractéristique générale du français parlé.
2. Traits essentiels du style familier de prononciation.
3. Particularités des parties du discours.
4. Particularités de l'ordre des mots.
5. Moyens de mise en relief et d'insistance.

Mots-clés: le français parlé, la langue parlée, communications orales, immédiates et spontanées, souligner, ponctuer et compléter l'énoncé, monologue, dialogue, style narratif, style descriptif, style accumulatif, circonstances de l'énoncé, sentiments des interlocuteurs, style familier, style populaire, reprise, anticipation, ordre direct des mots.

La langue parlée sert de préférence aux communications orales, immédiates et spontanées, dans la conversation de tous les jours. Le sens de l'énoncé est expliqué et précisé en grande partie par les circonstances mêmes dans lesquelles a lieu la conversation. L'intonation, la manière d'articuler les mots y sont aussi pour beaucoup. Enfin, les interlocuteurs peuvent recourir aux gestes et à la mimique. Tous ces moyens viennent à leur aide pour souligner, ponctuer et compléter l'énoncé.

La conversation revêt ordinairement la forme d'un dialogue, et le rythme du discours est souvent accéléré. Dans la conversation on laisse facilement voir ses sentiments et émotions, son attitude envers les choses et les personnes en question. De là, le caractère souvent affectif de la langue parlée. Ces circonstances particulières déterminent les particularités linguistiques du français parlé (celles de phonétique, de grammaire et de lexique).

Phonétique

La prononciation varie selon le but et les circonstances de l'énoncé. Quand il s'agit d'une conférence, d'un discours ou d'un entretien officiel, on ralentit le rythme du débit, on prononce distinctement presque toutes les syllabes ; c'est le style soigné de prononciation. Dans la conversation courante le rythme du débit est plus ou moins accéléré, la prononciation est plus négligée ; l'intonation marque les sentiments des interlocuteurs, commente la pensée énoncée : c'est le style parlé (ou familier). Ces deux styles de prononciation (le style soigné et le style parlé), ayant chacun ses particularités, sont des variations de la norme orthoépique. Cependant le style familier tolère certains écarts de la norme.

Voici les traits essentiels du style familier de prononciation.

Accent

Dans la conversation, on voit souvent apparaître un accent supplémentaire à la syllabe initiale du mot significatif. Par exemple :

Je n(e) peux pas "bou'ger.

Nous allons "commen'cer à "travail'ler..., tu es "déci'dé de bien "travail'ler ?
(Phonogramme du film *Prélude à ta gloire*)

Cet accent mettant en relief le début du mot confère à la phrase un rythme particulier qui contribue à l'expressivité de la parole.

Aussi, nous sommes-nous vus obligées à chercher la matière de nos études dans le discours des personnages des œuvres littéraires. Quoique celui-ci ne soit pas une reproduction exacte de la conversation spontanée, nous y trouvons, surtout chez les écrivains des deux derniers siècles et dans les pièces de théâtre en premier lieu, les principaux traits du français parlé. Le même accent se fait entendre dans le discours oratoire.

Liaison

En langue parlée, les liaisons se font de moins en moins. Comparez les trois manières de prononcer la phrase 'Les Anglais sont arrivés ici' :

[le/zâ-'gle so/tXari've/zXJ'si] style soigné [le/zâ.'gle s5/t\ari've i'si] style parlé [le/zâ-'gle sô ari've i'si] prononciation populaire¹.

Le français parlé fait pour la plupart la liaison après les monosyllabes (articles, pronoms, adjectifs possessifs ou démonstratifs) indiquant le pluriel (les, des, ces, mes, tes, ses, ils, eux, etc.). La liaison se fait aussi après les adjectifs placés avant le nom, pour marquer le pluriel.

La liaison avec [t], sans valeur grammaticale, est de beaucoup plus rare que celle avec [z].

La liaison fautive qu'on fait par euphonie pour éviter l'hiatus est populaire ; par exemple :

peu z à peu, il va t et vient

—Je m'en vais ! S'il vient du monde, occupe-toi-r'en ! (M. P a g n o l. *Marias*).

—Ça va, ça va t' et ça vient, dit Volpatte. (H. B a r b u s s e. *Le feu*)

Voyelles

Dans la conversation, on laisse souvent tomber le [ə] instable là où il serait respecté par le style soigné. Ainsi, on ne prononce pas le deuxième [ə] des monosyllabes qui se font suite :

Je m (e) crois toujours chez moi ! (Le *petit Prince*)² On relève aussi la chute du [ə]

—après une consonne constrictive à l'initiale : Ah, ...j(e) veux dire...
(*Poil de Carotte*)

J (e) porte la soupe au chien, j (e) jette des graines aux poules... (I b i d.) Un mouton mange tout c(e) qu'il rencontre. (*Le petit Prince*) — entre deux consonnes à l'intérieur d'un mot et d'un groupe rythmique :

Vous v(e)nez de loin? (*Poil de Carotte*) App(e)lez-moi Poil d(e) Carotte tout court. (I b id.)

Tu n(e) partiras pas sans moi ? (I b i d.) ...ça n(e) m'ennuie pas! (I b i d.) ...ça m(e) distrait d(e) vous aider. (I b i d.) C'est tant qu(e) vous en voudrez, Annette. (I b i d.)

2. La langue parlée tend à fermer le son des monosyllabes 'des', 'mes', 'tes', 'mais' ; quant aux polysyllabes, on remplace par un [e] le [e] - dans une syllabe ouverte : [e'de] aider ; [la by'fej le buffet ; - dans une syllabe fermée devant la sonante [r] : [fe :r] faire ; [per'son] personne ; [pu'sje :r] poussière.

3. La chute de voyelles, voire de syllabes inaccentuées (fait contraire à la norme orthoépique) est pourtant assez répandue dans le style familier. Cf. v(o)i là, m(on)sieur; (Mes)sieu (rs) dames. Tiens, v'ia Tirloir. Eh ! Tirloir ! (H. Barbusse. *Le feu*) Il vient d(e) sortir avec ma mère qui est allée chez m(on)sieur l(e) curé. (*Poil de Carotte*)

Consonnes

Caractéristiques essentielles :

1. Réduction des groupes de consonnes. La chute des sonantes r et l dans les groupes *muta cum liquida* (occlusive plus sonante) à la fin du mot se trouvant au milieu ou à la fin du syntagme, ou devant un autre mot commençant par une consonne : Je veux *êt(re)* chef d'*orchest(re)*. Je voulais *défond(re)* partout la belle musique. (*Prélude à la gloire*) Et vot(re) malle? (*Poil de Carotte*) Vous avez vot(re) bull (e)tin ? (I b i d.) Encore une nuit de passée, mon *pauv'* vieux. (H. Barbusse. *Le feu*)

2. L'épenthèse de la sonante constrictive [j] entre deux voyelles fermées, ou dans un groupe de deux voyelles dont la première est fermée et la seconde ouverte : ...ça, on l'a oublié [ubli'je]. (*Poil de Carotte*) ...riaît, riaît [ri'je|ri'je[]]. (*Une demoiselle sur la balançoire*. Chanson interprétée par Y. Montand)

3. Prononciation des consonnes finales dans des monosyllabes tels que 'le but', 'le fait', 'août', 'plus' et les adjectifs numéraux : 'sept petits enfants' ; 'cinq francs'.

4. Populaire est la réduction des groupes de consonnes initiales qui atteint la deuxième consonne du groupe, les sonantes [l], [j] et [uj : plus>pus, bien<ben, puis>pi, puisque>pisque

Et pis après ? C'est la guerre. (H. Barbusse. *Le feu*) Y a pas besoin 'raison, *pis* qu'il le faut. (I b i d.) Ben, tenez, la v'ia... (I b i d.)

5. En style parlé la réduction atteint la sonante [q] dans les groupes 'tu as', 'tu es', prononcés [tqa], [tqe], contrairement à la norme orthoépique [tya], [tye]. D'où [tqa]>[ta] et [tqe]>[te]. Ce phénomène phonétique est très fréquent dans la conversation ; aussi les écrivains le reproduisent-ils souvent dans le dialogue : - Qu'est-ce que *t'as* fait ? (*L'élaboration du français élémentaire*¹) - Toi, *t'es* tout mouillé... (A. S t i l. *Le premier choc*)

C'est toujours la tendance à réduire les groupes de consonnes qui amène la chute de la sonante [l] du pronom personnel de la troisième personne devant une consonne ou le s de liaison (ainsi que du pronom impersonnel il) : I (l)s ont fait [i'z/ô 'fe], i (l) m(e) dit [im'di]. (Phonogramme du film *La bataille sur les rails*) - ...C'est sûr qu(e) nous irons ? — A moins *qu'i(l)* n(e) pleuve. (*Poil de Carotte*) 1(1) y a souvent d (e) la société ? (I b i d.)

Une des conséquences du phénomène phonétique en question est la chute du pronom impersonnel 'il' dans certains tours, tels que 'il y a', 'il faut', 'il vaut mieux', et autres : Tout le monde était de la même famille, dans ces soirées-là. Alors après, *y avait* violon, *y avait*... Enfin, *y avait* des chansons et des fois, on dansait jusqu'au matin... (*L'élaboration du français élémentaire*) *Faut* faire la soupe, zéro bois, zéro charbon. (I b i d.)

La négation française en est aussi atteinte. Quand l'accent oxyton (l'accent final frappant la dernière syllabe du syntagme) devient général et obligatoire, la particule 'ne', dès lors inaccentuée, perd peu à peu de sa valeur de négation.

Dans la conversation on dit souvent 'Je n' sais pas' et 'J'sais pas' pour 'Je ne sais pas' ; 'Je n' vois pas' et 'J' vois pas' pour 'Je ne vois pas'. C'est que le [ə] inaccentué et instable n'étant pas prononcé, il se forme un groupe de trois consonnes (*J' n' sais pas*) ; le groupe est réduit par la chute de la deuxième consonne [n]. Comparez les exemples suivants :

Ah, j (e ne) suis pas fatiguée. (*Poil de Carotte*) J (e) sais pas. (I b i d.)

...j(e) peux pas rester au lit l(e) matin. (I b i d.) *J'veux pas* commander. (A. S t i l. *Le premier choc*)

Ensuite la négation ne tombe non seulement devant une consonne mais devant une voyelle aussi.

...il lui a dit: « *J'ai pas* assez de capitaux... (*L'élaboration du français élémentaire*)

Oh ! Oh ! *J'ose pas* ? (*Poil de Carotte*)

Oui, quand j'étais jeune j'avais les traits plus fins qu'elle, [...] c'est ce que je lui dis tous les jours : Alphonsine, *t'as pas* les traits aussi fins que moi. (G. F l a u b e r t. *Correspondance*)

—...J'ai pris le second sujet, le sujet d'imagination. - Sans blague ? - Mais oui... - *T'es pas* fou ?... Mon pauv' vieux, *t' as pas* de veine... (P. V a i l l a n t-C o u t u r i e r. *Enfance*)

On fait aussi tomber la particule *ne* dans le tour restrictif '*ne... que*' : *J (e) fais qu'un somme... (Poil de Carotte) ...elle revient que le soir. (M. P a g n o 1. Marias)*

En style familier le tour interrégatif '*n'est-ce pas*', les éléments inaccentués n'étant pas prononcés, se réduit assez souvent à '*pas*'. Cf. : *Mon petit François, tu me demandes si je veux rendre service à ton Parti, pas ? (L. A r a g o n . Les Communistes)*

A noter aussi, comme phénomène phonétique populaire, la chute de la particule *ne* ainsi que de l'impersonnel *il* dans les tours '*il n'y a pas*', '*il n'y a que*' : *Y a pas d'problème ! (P. D a n i n o s. Snobissimo) Ça, i(l) n'y a personne... (Poil de Carotte) ...y a rien à faire. (L'élaboration du français élémentaire) Y a qu'à attendre. (H. Barbusse. Le feu) - ...Maint'nant, j'prends mieux les choses. - Y a qu'une façon de les prendre : comme elles viennent ! (I b i d.)*

2. Grammaire

Espèces de propositions préférées par la langue parlée

Le fonctionnement de la langue parlée dans les communications immédiates et spontanées, les sujets plus ou moins simples de la conversation courante, la possibilité de s'aider du geste et de l'intonation, tout ceci influence le choix des constructions syntaxiques, en particulier des espèces de propositions.

La langue parlée demande rarement l'emploi "des phrases complexes, exprimant avec précision les attaches logiques multiples entre les diverses parties de l'énoncé. Ce sont les propositions simples qui prévalent dans la conversation.

Bien souvent, les propositions simples, formées au cours d'un entretien sont plus ou moins autonomes quant à leur sens et leur structure.

Cf., par exemple, le début d'une conversation entre trois personnages d'une pièce de M. Pagnol :

H o n o r i n e (entre Fanny).— Enfin, mademoiselle arrive ! Et où tu étais, petite coquine ? Tu vas te faire remplacer tous les jours, maintenant.

C 1 a u d i n e.— Bonjour, petite !

F a n n y (avec effort).— Bonjour, tante...

H o n o r i n e (aigre). —Elle ne t'a pas fait beaucoup de bien, la promenade ! Tu ne peux plus nous parler maintenant ?

C 1 a u d i n e.— Alors, tu es allée faire un petit tour ?

F a n n y.— Oui.

C 1 a u d i n e.— Et qu'est-ce que tu regardes ? (M. P a g n o l . Fanny)

L'intonation joue un rôle important dans l'expression de ces rapports sémantiques. Ainsi la montée du ton dans la phrase '*On peut*

— Il ne tardera plus maintenant... il ne devait qu'entrer et sortir pour avoir des nouvelles. (Fr. M a u r i a c . Les chemins...)

Les propositions injonctives ou impératives, elles aussi, sont caractéristiques de la langue parlée. Les propositions injonctives sont autant des manifestations de la volonté, ayant des nuances sémantiques et émotives variées (ordre catégorique, demande, prière, supplication) :

—*Dors*, et que je ne t'entende plus. (Fr. M a u r i a c . *Les chemins...*)

—*Couche-toi*, vieux, il est plus de minuit. (I b i d.)

—*Tu viendras me raconter* ce que les copains t'ont dit. Si je ne suis pas ici, à ton retour, *passe* à la maison. (R . V a i l l a n d . *Beau Masque*)

Dans la conversation il est rare qu'on cache ses émotions sous le masque de l'indifférence. L'attitude des interlocuteurs envers le sujet de l'entretien les fait souvent prononcer leurs phrases avec une intonation exclamative. Les phrases exclamatives ne présentent pas par leur forme une espèce de propositions à part. Toute proposition, qu'elle soit énonciative, interrogative ou injonctive devient exclamative si on la prononce d'une manière manifestement émotionnelle et avec une intonation correspondante (qui est marquée dans l'orthographe par un point d'exclamation). Par exemple :

—Votre mère travaille ?

—Oui, dans une usine de munition. On touche douze francs par jour. C'est la fortune.

—*Dans une usine ! Une usine de guerre !*

—Oui.

—*Mais c'est affreux!*

—*Dame! On prend ce qui s'offre!* (R. R o l l a n d . *Pierre et Luce*)

Quelques particularités de l'ordre des mots dans le français parlé

L'ordre direct des mots dans la phrase est la norme générale de la syntaxe du français, langue à tendances analytiques. La langue parlée qui est la première à refléter les tendances de l'évolution d'un idiome, cherche à conserver l'ordre direct des mots même là, où la grammaire normative demande l'inversion, notamment dans les propositions interrogatives et dans les incises.

Un des moyens de conserver l'ordre direct des termes principaux d'une proposition interrogative c'est l'emploi des formules 'est-ce que' et 'qu'est-ce que'. Ces expressions, qui étaient primitivement des tours à inversion, présentent actuellement une sorte de formules interrogatives figées, dont les éléments ont perdu leur autonomie. Une proposition interrogative commençant par 'est-ce que' ou 'qu'est-ce que (qui)', 'qui est-ce que (qui)' demande l'ordre direct des termes principaux (sujet-verbe). Par exemple :

—Monsieur, *est-ce que* je pourrais tirer quatre balles supplémentaires ?

—Oui... je vous accorde ces quatre balles.

—*Est-ce que* vous me permettez de les essayer sur une allumette ? {P. V a i l l a n t - C o u t u r i e r . *Enfance*)

—O Pierre ! *Qu'est-ce que nous sommes ? Qu'est-ce qu'on veut de nous ? Qu'est-ce que nous voulons ? Qu'est-ce qui se passe en nous ?* (R. R o l l a n d . *Pierre et Luce*)

Nées dans la langue parlée, ces formules interrogatives y trouvent toujours le domaine principal de leur emploi. Cependant, adoptées par la norme littéraire, elles pénètrent aussi depuis longtemps dans les autres styles de la langue. Ces formules colorent la question d'une teinte d'insistance, elles font sentir l'intérêt marqué de celui qui parle quant à la réponse qu'il attend.

Comme phénomène populaire, non normalisé, on notera l'abréviation de ces formules, leur transformation en 'sque' et 'que' tout court :

—...Eh ben ! je lui dis : « Pourquoi *que* tu t'es mis là ?... » (*U élaboration du français élémentaire*)

—Comment *que* vous vous nommez ? (G. de M a u p a s s a n t. *Le retour*)

—D'où *que* tu viens donc ? (I b i d.)

Robert marmotta d'une voix blanche : « Pourquoi *que* vous me fixez comme ça ? » (Fr. M a u r i a c . *Le nœud de vipères*)

Le rôle de l'intonation dans la langue parlée ne saurait être surestimé. L'intonation traduit des nuances émotionnelles et expressives variées ; mais souvent elle a aussi une valeur grammaticale. Une proposition énonciative peut devenir interrogative grâce à l'intonation. La mélodie prend alors une valeur grammaticale.

Prononcée sur un ton descendant, la phrase 'C'est vrai' est une proposition énonciative affirmative. Si le ton monte, la même phrase devient une interrogative: 'C'est vrai?'

Ainsi l'intonation permet de poser une question sans avoir recours à l'inversion. De nos jours, la langue parlée préfère la question sans inversion aux autres types d'interrogation (question avec inversion, question introduite par la formule 'est-ce que'). On dira plus souvent : « C'est vrai ? Tu l'as vu ? » que « Est-ce vrai ? L'as-tu vu ? » Un usager du métro ou de l'autobus demandera à un autre qui se trouverait devant lui : « Vous descendez à la prochaine ? » et non pas : « Descendez-vous à la prochaine ? », ni « Est-ce que vous descendez à la prochaine ? »

La question avec inversion semble plus polie, elle appartient de nos jours à un langage plus soigné. Elle accorde à l'interlocuteur la liberté du choix entre une réponse affirmative ou négative, tandis qu'une question sans inversion suppose souvent une réponse affirmative. Par exemple :

— Tu boiras bien une goutte de marc ? dit-elle.

— Ce n'est pas de refus, dit-il. (R . V a i l l a n d . *Beau Masque*)

Elle a tiré une cigarette de son sac et lui prenant le briquet *des* mains :

— Tu permets ? (J. L a f f i t t e. *Rose France*)

La langue parlée de nos jours profite de toutes les manières citées pour formuler une question. Dans le même entretien nous retrouvons des propositions interrogatives avec l'inversion (surtout commencées par les mots interrogatifs 'comment', 'combien', 'pourquoi', 'quand', 'où', etc.), avec les tours interrogatifs 'est-ce que' et 'qu'est-ce que' et des phrases que l'intonation seule rend interrogatives. Toutefois ces dernières gagnent toujours du terrain.

La langue parlée possède encore un autre moyen de construire une interrogative sans inversion, moyen populaire qui n'est pas adopté par la langue normalisée. C'est la particule interrogative 'ti', enregistrée par les grammairiens du XVII^e siècle. Elle remonte à la phrase interrogative avec inversion dont le verbe est à la 3^e personne du singulier : 'part-il ?' 'aime-t-il ?' Le son [t] et le pronom 'il' ont formé une espèce de particule interrogative 'til' ou 'ti' (chute du [1] final). Comme indice de l'interrogation la particule 'ti(l)' sert à former une question sans inversion à n'importe quelle personne du verbe. Par exemple :

J'prends la fraîche donc! J'vous fais-ft tort? (G. de M a u p a s s a n t. *Le retour*)

Cf. : Est-ce que je vous fais tort ? ce qui serait correct.

Te v'ia-rt revenu, Jean ? (G. de M a u p a s s a n t. *Aux champs*)

Ça va-ft, mon gars ? (H. B a z i n. *Vipère au poing*)

—Alors, mon adjudant-chef, votre femme va mieux ?

—Oui, oui, grommela-t-il, mais ça vous tordrait y l'gosier que d'dire : Vot' dame ? (P. D a n i n o s. *Nô certain Monsieur Blot*)

Moyens de mise en relief et d'insistance

Pour la mise en relief logique et affective la langue parlée, comme nous venons de le dire, use rarement de l'inversion pure et simple. Elle recourt à d'autres procédés, tels que les formules 'c'est... qui' ; 'c'est... que' ; 'ce qui... c'est' ; 'ce que... c'est' ; la reprise, l'anticipation et la dislocation de la phrase.

De tous ces procédés ce n'est que la dislocation de la phrase qui est l'apanage exclusif de la langue parlée ; à part la dislocation, ces moyens franchissant les limites du français parlé ont pénétré dans les autres styles du français.

Les formules 'c'est... qui' ; 'ce qui... c'est' servent à mettre en valeur le sujet. Cf. :

C'est la terre qui vous fait manger, la terre, monsieur Paul ! La terre ! (P. V a i l l a n t - C o u t u r i e r. *Enfance*)

Ce qui m'étonne le plus, c'est que je n'ai rien entendu (G. S i - m e n o n. *La pipe de Maigret*)

Les formules 'c'est... que' ; 'ce que... c'est' mettent en relief les compléments :

Ce n'est pas à tout le monde qu'il fait la cour. (Fr. M a u r i a c . *Le drôle*)
Ce qu'il veut, le gouvernement, c'est un prétexte pour dissoudre le Parti. (R. V a i l l a n d . *Beau Masque*)

Quand on recourt à la reprise, le terme qu'on veut mettre en vedette est mis à part au commencement de la proposition ou du groupe rythmique, mais il est répété (repris) sous forme de pronom personnel (ou démonstratif) à sa place habituelle.

Lorsqu'il s'agit de l'a n t i c i p a t i o n, le pronom se trouvant à sa place habituelle anticipe le terme qu'on veut mettre en valeur et qui est alors mis à part à la fin de la proposition ou du groupe rythmique¹. Cf. :

Reprise du sujet :

Tes baobabs, ils ressemblent un peu à des choux. (A. de S a i n t-E x u p é r y . *Le petit Prince*)

Reprise des compléments :

Les choses importantes, il ne les dit pas. Il les écrit. (M. de S a i n t P i e r r e . *Les écrivains*)

Ce Thésée, elle l'adore (P. G u t h . *Le naïf...*)

Et alors, Bernard ? *Mon amoureux, vous ne me l'avez pas envoyé.*

(A. M a u r o i s . *Nouvelles*)

Ce petit peu de bonheur... dites, maintenant on l'a ? (R. Rolland. *Pierre et Lucé*)

Reprise de l'attribut :

— *Français, il l'est, certes, et il serait le premier à s'en prévaloir si l'on mettait en doute ses origines.* (P. D a n i n o s . *Un certain Monsieur Blot*)

Surprise, elle l'était certainement, mais elle ne nous interrogea pas. (A. F r a n c e . *Le crime...*)

Pure, je l'étais... (Fr. M a u r i a c . *Thérèse Desqueyroux*) Anticipation du sujet :

Ils ne sont guère beaux, vos poireaux... (A. F r a n c e . *Crain-quebille*)

Comme c'est drôle, *la vie*\ (R. R o l l a n d . *Pierre et Luce*)

Les termes français *reprise* et *anticipation* évoquent le sens même de ces phénomènes stylistiques. Le mot mis en relief est repris ou *a n t i c i p é* par le pronom.

Il a l'air d'un brigand, *mon petit garçon...* (A. F r a n c e . *Le livre de mon ami*)

Où *elle* est, *la marchande* ? (M. P a g n o l . *Marius*)

Anticipation des compléments :

—Moi, disait le grand roux..., il me semble que j'aimerais *ça, les jeux.* (M. A y m é . *Les contes du chat perché*)

Ils n'ont pas fini de *le faire, leur signal.* (H. B a z i n . *Vipère au poing*)

Je ne *vous* parle pas, *à vous*! (Fr. M a u r i a c *Le drôle*) Si je veux un *ouistiti*, je /'aurai, *le ouistiti* ! (I b i d.) Dites donc, Loup, j'avais oublié *le petit Chaperon Rouge*. Parlons-en un peu, *du petit Chaperon Rouge*. (M. Aymé. *Les contes...*)

Ces derniers exemples réunissent la reprise et l'anticipation des compléments.

Souvent, la reprise et l'anticipation sont dues à la nécessité d'enchaîner ce qui suit à la phrase qui précède. Le terme mis à part répète un mot qui vient d'y être employé :

—Tu nous ennues, coupa Marinette. Va-t'en retrouver *tes oisons*, et laisse-nous tranquilles.

—Mes o/sorcs, je/es attends justement... (M. A y m é. *Les contes...*)

—...La preuve en est que nous avons des récréations pour nous reposer, et même *des vacances*.

—*Les vacances* ? eh bien, oui, tenez, parlons-en un peu *des vacances*. (I b i d.)

La reprise et l'anticipation ont souvent lieu lorsqu'il y a segmentation ou dislocation de la phrase. Ce procédé, très usité, est pour ainsi dire la marque de la « syntaxe parlée ». L'énoncé est disloqué en groupes syntaxiques détachés, et les termes de la proposition sont mis en lumière à l'aide de la reprise ou de l'anticipation.

La segmentation traduit le caractère affectif de l'énoncé et assouplit la phrase française. On n'a qu'à comparer quelques propositions disloquées par l'émotion de celui qui les prononce à celles qui seraient articulées avec plus de calme :

Une chose pareille ! Voyons ! sérieusement, y songez-vous ? (Ch. B a l l y. *Traité de stylistique française*)

Cf. : Voyons, songez-vous sérieusement à une chose pareille ?

Dans la phrase disloquée il y a reprise du complément indirect.

Du temps, moi ? Est-ce que j'en ai, seulement, pour y penser, à cette affaire ? (I b i d.)

Cf. : Est-ce que j'ai seulement du temps pour penser à cette affaire ?

La proposition disloquée contient la reprise du complément direct et l'anticipation du complément prépositionnel.

Son enfant, mais elle le déteste, cette mère ! (I b i d.) Cf. : Mais cette mère déteste son enfant.

Le sujet de la phrase disloquée est anticipé, et le complément direct repris par un pronom.

Elle en a une belle, ma patronne, de voiture. (J. M a r o u z e a u. *Précis de stylistique française*)

Cf. : Ma patronne a une belle voiture.

Le sujet et le complément sont anticipés.

Par-dessus le mur, je vous dis, qu'il l'a jetée, la pauvre bête... (I b i d.)

Cf. : Je vous dis qu'il a jeté la pauvre bête par-dessus le mur.

Comme le mécanisme de l'ordre des mots ne confère pas au français de grandes possibilités d'exprimer les valeurs et les nuances, les procédés de mise en relief enregistrés ci-dessus lui sont d'un grand secours lorsqu'il s'agit de donner plus de force à l'expression.

Les parties du discours

Les catégories morphologiques sont en français trop rigoureusement unifiées pour prêter au choix, donc à la différenciation stylistique. Si pour la syntaxe nous avons enregistré maintes particularités essentiellement propres au français parlé, il serait impossible d'en relever autant pour la morphologie.

Le système morphologique étant le même à quelques écarts près pour tous les styles de la langue, les particularités morphologiques du français parlé ne sont pas nombreuses et se manifestent surtout dans sa préférence marquée pour certaines formes grammaticales.

Le substantif

On remarque que le français parlé hésite parfois sur le genre de certains substantifs. Ce sont là des écarts plus ou moins usuels quant à la norme de la langue. Ainsi, on féminise volontiers les noms à initiale vocalique, tels que : 'après-midi', 'élastique', 'hôtel', 'incendie' ; car, lorsqu'ils sont précédés de l'article indéfini, ce dernier est prononcé [yn].

La langue parlée diminue la liste des noms qui n'ont pas de forme féminine, en créant de nouveaux noms de personnes du féminin. Ces créations sont pour la plupart des mots familiers, comme, par exemple : 'chêfesse' (de *chef)'laideronne' (de 'laideron'), 'préfète' (pour 'femme de préfet'), etc. A mesure qu'augmente le nombre des métiers exercés par les femmes, on voit paraître de nouveaux noms féminins désignant les professions. Certaines de ces formations, devenant d'un usage général, perdent la couleur familière qui leur avait été propre (cf. : aviatrice, avocate, chirurgienne, championne, peintresse, etc.).

Il arrive que la langue parlée familière intervertit les genres dans des formules à valeur affective, traduisant la tendresse, l'affection, etc. Ainsi, on dit à une femme : 'mon petit', et 'ma vieille' à un homme. Un pareil emploi des formes substantivées est très fréquent :

—Ce n'est pas ma faute, dit-elle. Je t'aime tant, je t'assure !

—Oui, *mon petit*, je suis sûre. (R . R o l l a n d . *L'âme enchantée*)

—Ah ! Suzon, vous êtes une bath copine, *mon petit*. (D u h a m e l . *Suzanne*)

O p h é l i e.— Agathe ?

A g a t h e.— Oui, *mon petit* ? (F . S a g a n . *Château...*)

Voir aussi :

—*Mon petit chat*, je savais que tu serais contente, dit mon père.
(F. S a g a n. *Bonjour, tristesse*)

F a n n y.— ...Tu le crois vraiment?

M a r i u s.— Mais non, *grand nigaud*... Tu es une gentille petite Fanny, voilà tout. (M. P a g n o 1. *Marius*)

L'emploi du féminin pour le masculin est plus rare. Voir, par exemple :

C é s a r (à *Panisse, maître voilier*).— ...A demain, *ma vieille* Panisse. (I b i d.)

La plupart des substantifs français ne changent pas de forme au pluriel¹. Dans le français moderne l'expression du nombre est analytique. Elle se réalise au moyen d'un mot-outil, article ou déterminatif. L'expression synthétique du nombre, propre à l'ancienne langue, ne survit que dans le groupe des substantifs en **-al** et **-ail**. La langue parlée, comme nous l'avons vu, tend à unifier les formes grammaticales. Cette tendance se réalise aussi dans l'unification des formes du singulier et du pluriel des substantifs en **-al**, **-ail**.

Ainsi, contrairement aux règles, on remplace parfois les formes normatives du pluriel : 'coraux', 'émaux' par 'corails', 'emails'.

Les gens illettrés disent même 'chevals', 'hôpitals' pour 'chevaux', 'hôpitaux'. Plus rares sont les cas où l'unification se fait d'après la forme du pluriel : 'le (un) animau', 'le (un) chevau'. F. Brunot en cite un exemple fort intéressant : «On connaît l'histoire du maître d'école de Blangy, contée par Balzac : un petit garçon venu trop tard s'excusait ainsi : Dame, m'sieu, j'ai mené boire notre *chevau* ! — On dit 'cheval' *animau*¹»

Cf. aussi :

—Il était v'nu avec deux chevaux. Pssiii... un obus. L' n' lui reste plus qu'un *chevau*... (H. B a r b u s s e. *Le feu*)

—...pis *l'hôpital* de l'intérieur. (I b i d.)

Cette tendance à unifier les formes des substantifs en **-al** et **-ail** témoigne de ce que les différences morphologiques ne sont pas interprétées comme indices du nombre².

Emploi de l'article

L'emploi qu'on fait de l'article dans la langue parlée présente peu de traits particuliers. On suit les règles générales de la grammaire française, touchant le choix, l'emploi et l'omission de l'article. Il n'y a que quelques remarques à faire sur l'emploi de l'article avec les noms propres de personnes et les substantifs mis en apostrophe.

Contrairement aux règles, l'article défini apparaît souvent devant les noms propres. On le met surtout devant les noms de femmes (la Fanchon, la Marie), en particulier devant les noms formés d'après le nom du mari ou du père ('la

Thénardièrè' de 'Thénardier', 'la Maheude' de 'Maheu'). En témoignent les phrases suivantes :

—*La Valentine*, elle ne le quitte pas des yeux... (J. A n o u i l h . *Le voyageur sans bagages*)

—Si *la Fernande* m'avait vu ! (A. S t i l . *Le premier choc*) — c'est un docker qui parle de sa femme.

Justement, devant la porte, *la Levaque* avait arrêté *la Pieronne*, accourue en curieuse. (E. Z o l a . *Germinal*)

Simon, le fils de *la Blanchotte*. (G. de M a u p a s s a n t . *Le papa de Simon*)

L'emploi de l'article signalé par ces derniers exemples, propre aux parlers locaux s'est largement répandu dans le français parlé, notamment dans le langage familier ; la langue normalisée ne le souffre pas. Il confère à l'énoncé une nuance de familiarité intime, accusée :

—Vous n'avez pas vu *la Ninette* ? ...J'avais besoin d'être rassuré sur les pratiques de *la Ninette*...

...cette *Nina* pouvait mener une double vie. (A. B l o n d i n . *Les enfants du bon Dieu*)

Les noms des hommes, eux aussi, peuvent être accompagnés de l'article défini :

Moi et *le Jules*, on ne le sait pas. (J. G i o n o . *Hortense ou Veau vive*)

Ce procédé est répandu dans le parler des paysans, où il n'a point de nuance affective. Mais dans le style familier du français parlé il prend parfois une valeur péjorative. C'est par ce moyen-là que Julien Sorel traduit son mépris et sa haine pour les aristocrates et les riches bourgeois.

...le *Valenod* qui m'a condamné est cent fois plus nuisible à la société. (S t e n d h a l . *Le Rouge et le Noir*)

...*Le Croisenois* est assez faible pour l'épouser, et, ma foi, il fera bien. (I b i d.)

Dans la conversation courante l'article accompagne souvent les noms de famille pour désigner un ou plusieurs membres de la famille :

—C'est ce soir que nous dînons chez les *Villard* ? (R. R o l l a n d . *L'âme enchantée*)

—Ah ! ma femme, je l'aime. Elle est solide, heureusement ; c'est une *La Bertelière*. (H. de B a l z a c . *Eugénie Grandet*). Toutefois, cet emploi de l'article n'est pas un écart quant aux normes de la langue.

COURS N 4

THEME: L'ASPECT STYLISTIQUE DU LEXIQUE FRANÇAIS

Plan du cours

1. Le lexique de la langue parlée.
2. Le lexique des styles écrits (terminologie spéciale).
3. Les mots appartenant aux différentes couches du vocabulaire français.
4. Les mots viellis (historismes et archaïsmes) et les néologismes.
5. L'aspect stylistique des jargons, des dialectismes et des emprunts.

Mots-clés: faits de langue (mots, locutions, formes grammaticales et phénomènes de phonétique), lexique neutre, lexique à couleur stylistique, terminologie, valeur stylistique, couleur stylistique, classification stylistique,

Les) ont une certaine valeur stylistique. Les propriétés qui la déterminent sont : 1) la couleur stylistique des faits de langue, 2) leurs nuances expressives éventuelles d'ordre sémantique et affectif. 1. Qu'est-ce que la couleur stylistique?

Si la plupart des faits de langue sont employés indifféremment dans tous les domaines de la vie, que ce soit une conversation intime ou une communication officielle, il y en a d'autres qui sont attachés plus spécialement, sinon exclusivement, à un des styles de la langue (le français parlé, le style administratif, etc.). Les faits de langue d'un usage plus ou moins limité évoquent par association la sphère habituelle de leur emploi. Plus leur usage est limité, plus l'évocation, est nette. Cette faculté d'évoquer le cercle de leur emploi habituel (un des styles de la langue, une certaine sphère d'activité, un certain milieu social) est désignée par le terme *couleur stylistique* des faits de langue. Ainsi des substantifs comme 'gosse', 'môme', des verbes comme 'pianoter', 'vivoter', etc. évoquent la langue parlée familière ; des formules telles que 'je, soussigné'..., 'le porteur d'icelui', évoquent la sphère des communications officielles. Ils ont par suite une certaine couleur stylistique. Si le tour grammatical du type 'ce diable d'homme', 'quel amour d'enfant' porte l'empreinte de la langue parlée familière, les formes verbales telles que l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif ont une couleur stylistique livresque.

Pour faire ressortir la couleur stylistique, on n'a qu'à comparer des faits de langue qui sont synonymes mais qu'on emploie de préférence dans de différentes sphères de la communication. Ainsi, 'demeure' qui est d'un usage général, c'est-à-dire employé dans toutes les sphères de la communication, par tous les styles, est neutre, privé de toute couleur stylistique ; 'domicile' est son synonyme du style officiel, 'habitable' est poétique et livresque ; 'cambuse' et 'piaule' ne sont de mise que dans la langue parlée familière.

2. Les nuances expressives d'ordre sémantique et affectif viennent, éventuellement, s'ajouter au sens principal des faits de langue. Ces nuances expriment l'appréciation de tel objet ou tel fait et les émotions qu'ils font naître. Ainsi, les adjectifs 'dégoûtant', 'abominable', 'exécrable', désignent tous quelque chose de mauvais. Mais, comparés avec leur synonyme, l'adjectif 'mauvais', ils ont tous des nuances supplémentaires, nuances sémantiques (qualitatives) et affectives (dépréciation émotive).

Ces propriétés des faits de langue — couleur stylistique et nuances supplémentaires — précisent leurs fonctions stylistiques dans le discours.

La différenciation stylistique du lexique français

En abordant l'étude du vocabulaire français, précisons, en premier lieu, le principe de sa classification stylistique. Sur ce principe, les théoriciens ne sont pas toujours d'accord. Les uns proposent de mettre à la base de ce classement la couleur stylistique des mots et expressions (par exemple : lexique de la langue parlée, celui du style officiel, scientifique, etc.). Il y en a d'autres qui classifient le lexique d'après son caractère plus ou moins affectif, la présence (ou l'absence) de nuances expressives (par exemple : mots ironiques, mots dénigrants et péjoratifs, mots laudatifs, etc.). Mais ce dernier principe semble peu valable, vu la diversité extrême des nuances expressives, parfois difficiles à saisir, mobiles et variant selon le contexte et l'intonation. En suivant ce principe on établirait un classement trop détaillé, manquant d'esprit de suite, voire même teinté de subjectivisme.

Toutefois les nuances expressives, elles aussi, ne sont pas à négliger, car la valeur stylistique d'un mot comprend non seulement sa couleur stylistique mais, également, ses nuances expressives. Ajoutons que ces nuances peuvent influencer, comme nous allons le voir, l'emploi des faits de langue par les différents styles. Ainsi, les mots et locutions à nuances expressives accentuées employés de préférence dans la langue parlée, sont rares dans le style scientifique et pas de mise dans celui des affaires.

Une classification stylistique établie selon la couleur stylistique des mots et locutions est plus exacte et objective, puisqu'elle tient compte des faits réels, de l'usage, de l'emploi des faits de langue plus ou moins large, ou limité par les cadres d'un certain style. C'est précisément l'étude de l'usage des mots et locutions, l'étude de leur couleur stylistique qui permet de les classer d'une manière nette et objective.

Le vocabulaire du français moderne se compose de deux couches principales. Il embrasse, d'une part, les mots et locutions privés de couleur stylistique, à force d'être employés indifféremment par tous les styles. D'autre part, les mots et locutions dont l'usage est plus ou moins limité par les cadres d'un tel ou tel autre style, ce qui leur confère une certaine couleur stylistique.

Classifié d'après sa couleur stylistique, le lexique du français moderne présente plusieurs groupes principaux : 1° Mots et locutions privés de couleur stylistique, employés indifféremment dans tous les styles. 2° Mots et locutions à couleur stylistique, dont l'usage est plus ou moins limité par les cadres d'un tel ou tel autre style : a) Lexique de la langue parlée. b) Lexique des styles écrits.

Lexique d'un usage général. Nombre de mots et locutions désignant objets, qualités, actions, sont employés indifféremment quelle que soit la réalisation de la langue ; connus de tout sujet parlant, ils se retrouvent dans la langue parlée aussi bien que dans les styles écrits. Ce lexique d'un usage général, privé de toute couleur stylistique, ne produisant aucun effet par évocation, forme le canevas de tout énoncé réalisé oralement ou par écrit, de tout style de la langue ainsi que des belles-lettres. Ce vocabulaire à couleur stylistique zéro constitue le fonds du lexique normalisé, dit littéraire.

A ce lexique stylistiquement neutre appartiennent, par exemple, les noms : champ, cheval, enfant, femme, homme, industrie, jardin, maison, rivière, rue, travail, ville, etc. ; les adjectifs : blanc, grand, humain industriel, jeune, naturel, petit, plat, rond, rouge, vieux, etc. ; les verbes : achever, devenir, marcher, parler, penser, proposer, regarder, travailler, venir, etc. ; les adverbes : autrement, beaucoup, largement, lentement, loin, quand, peu, suffisamment, etc. La majorité des pronoms, prépositions, conjonctions et des locutions prépositionnelles et conjonctives sont pour ainsi dire neutres quant à la couleur stylistique. Il en va de même pour les locutions figées d'un usage général, telles que : avoir lieu, avoir raison ; mettre fin, mettre d'accord ; prendre soin, prendre le parti de..., prendre feu ; tenir sa parole, tenir compte de, etc. Pris hors du contexte et au sens propre, les mots et locutions normalisés, d'un usage général, sont privés de couleur stylistique ; mais il n'est pas rare que les styles écrits tout autant que la langue parlée leur prêtent un sens figuré. Beaucoup d'entre eux font alors partie d'une terminologie spéciale ; cf. : 'arbre' « plante ligneuse » et 'arbre' « axe de bois ou de métal », 'grue' « genre d'oiseau » et 'grue' « machine pour mouvoir de lourds fardeaux » (termes de mécanique). Dans la langue parlée les mots neutres prennent souvent un sens nouveau et des nuances expressives accusées ; cf. : 'ruminer' « remâcher » (en parlant des animaux), « remâcher, tourner et retourner une chose dans son esprit » ; 'canard' « genre d'oiseau », « fausse nouvelle ».

Ainsi, quand les mots neutres sont employés dans un des styles de la langue au sens figuré, cet emploi limité leur prête une couleur stylistique spéciale qui peut être accompagnée de nuances expressives.

Parfois un mot à couleur stylistique zéro, même s'il est pris au propre, acquiert, dans certains de ses emplois, un caractère affectif, des nuances expressives. Ainsi, l'adjectif 'petit' est un mot- neutre quant à sa couleur

stylistique et sa valeur expressive ; dans les groupements de mots, tels que 'un petit jardin', 'une petite maison', il est employé au sens propre, sans aucune nuance affective. Mais dans les expressions comme 'ma petite femme', 'petite maman', particulières au français parlé, 'petit' prend une valeur affective, implique l'idée de tendresse.

Dans l'extrait suivant tiré de l'article d'Emile Zola *J'accuse*, l'adjectif 'petit' a un autre sens et une valeur expressive : L'affaire Dreyfus, ah ! messieurs, elle est devenue bien *petite* à l'heure actuelle, elle est bien perdue et bien lointaine, devant les terrifiantes questions qu'elle a soulevées. (E. Z o 1 a). 'Petit' est en ce cas synonyme d'"insignifiant", de 'peu d'importance'. (Cette acception de 'petit' est soutenue par le sens des adjectifs voisins : 'perdue' et 'lointaine').

C'est dans les belles-lettres que la valeur expressive éventuelle des mots neutres se manifeste le plus nettement. Cependant, mot neutre ne veut pas dire mot incolore, terne. On peut le voir dans l'usage que Stendhal fait, dans *Le Rouge et le Noir*, du même adjectif neutre 'petit', le mariant avec diverses substantifs qui sont aussi, pour la plupart, d'un usage général. Si dans les groupements de mots 'petit séminariste', 'petit abbé', 'petit' est synonyme de 'jeune', dans les deux exemples qui suivent nous trouvons 'petit' employé non seulement dans un autre sens, mais aussi avec une nuance dépréciative, c'est-à-dire « manquant de noblesse, de dignité, de générosité ». La *petite vanité* de cette aristocratie bourgeoise (en italique dans le texte). ...*petit despote*. Voir aussi l'emploi des adjectifs 'grand' et 'petit' dans l'extrait qui suit : ...(ces gens) qui sont sous le charme lorsqu'un de leurs *grands* hommes leur parle de leur grandeur, de leur *grande* mission civilisatrice, de leur *grand* pays, de leurs *grandes* traditions, mais dont le rêve est de se retirer, après une bonne *petite* vie, dans un *petit* coin tranquille, sur un *petit* bout de terre à eux, avec une *petite* femme qui, se contentant de *petites* robes pas chères, leur mitonnera de bons *petits* plats et saura à l'occasion recevoir gentiment les amis pour faire une *petite* belote (en italique dans le texte). (P. D a n i n o s . *Les carnets du major... Thompson*)

Parfois, pour mettre en valeur une idée, les auteurs rapprochent d'une manière inattendue des mots neutres largement usités. Par exemple : . Sa physionomie, *noble* et *vide*, annonçait des idées *convenables* et *rare*s. (S t e n d h a l . *Le Rouge et le Noir*) Il eût été difficile d'avoir l'air plus *noble* et plus *insignifiant*. (1 b i d.)

Ces quelques épithètes, s'entrechoquant, suffisent pour caractériser les représentants de la noblesse en dégradation.

Lexique à couleur stylistique différenciée. On sait que tous les styles d'une langue nationale, la langue parlée y comprise, ont un fonds commun de mots et d'expressions. Ce fonds commun, c'est le vocabulaire usuel qui est privé de toute

couleur stylistique. Voici des phrases empruntées - à la conversation courante : 'Fermez la porte. Il faut faire venir le médecin' ; - à un exposé scientifique : 'Quelques phrases complètes feront mieux juger de l'effet de ce vocabulaire spécial... Le procédé qui consiste à raconter des actions [...] reste en honneur chez beaucoup d'écrivains d'aujourd'hui' ; - à une lettre d'affaires : 'Nous vous expédions ce jour [...] les articles commandés par votre lettre du 16 mai' ; - à un article de journal : 'Sur les salaires, rien de plus simple que de comparer ces affirmations avec la réalité'.

A ce vocabulaire usuel s'ajoutent des mots et expressions qui sont essentiellement propres soit à la langue parlée, soit aux styles écrits.

A. Lexique de la langue parlée. Les mots et locutions employés principalement dans la langue parlée en portent nécessairement la marque : ce sont le lexique familier et les mots et locutions populaires. Entendons-nous : le lexique de la langue parlée dans son ensemble n'est pas à opposer aux normes de la langue. Le lexique familier n'est pas en marge mais pour ainsi dire à la périphérie de la langue littéraire ; ordinairement, il est employé dans la conversation familière. Le terme *l e x i q u e f a m i l i e r* n'implique que la sphère de son emploi habituel. Ce n'est que le lexique populaire qui viole les normes. Les mots et expressions populaires sont eux aussi, ordinairement employés dans la conversation familière. Il y a des termes populaires très répandus que même les Français cultivés emploient à tout instant, si la situation le permet. Voir, par exemple :

Je viens pour chercher du *fric*. Figurez-vous que mon salopard d'éditeur prétend ne plus me lâcher un sou avant la remise de mon manuscrit. (M. de Saint Pierre. *Les écrivains*). Moi, je m'occupe surtout de la partie financière des films. Oh ! tranquillise-toi, je ne risque pas mon *fric*. (H. Bazin. *Lève-toi...*)

Mais la plupart des mots et expressions populaires figurent plus souvent dans le discours des gens peu instruits. Soit ce dialogue entre deux combattants de la Résistance : Antonin, homme cultivé, membre d'un comité du Parti, et le docker Leroux qui n'a pas d'instruction : - Tiens, qu'est-ce que tu *fous* là ? - J'allais chez toi. Tu connais la nouvelle ? Antonin a baissé la voix : - Un *Boche* a été abattu cette nuit dans le quartier. - C'est pas un *bouteillon* au moins ? - Dis donc, il faudrait peut-être renforcer la sécurité. - Pourquoi ? - Les *frisés* vont sans doute faire des rafles dans le *coin*. - Bah ! *Ils nous boufferont pas. On est parés*. - ...Tu devrais te mettre en sûreté. - Et qui donnera à *bouffer* aux gosses, si */e me calte* ? Dis ? Tu vois bien que ce n'est pas possible ! - Tu pourrais venir coucher à ma *piaule*. Je suis seul. (J. L a f f i t t e. *Rose France*)

Dans les répliques d'Antonin figurent des mots familiers ('Boche', nom péjoratif employé ppur 'Allemand' ; 'les frisés', surnom péjoratif donné aux

Allemands ; 'coin' « quartier » ; et l'argotisme 'piaule' « maison », « demeure »). Son interlocuteur, le docker Leroux, use non seulement de mots familiers 'on est parés' « on ne se laissera pas attraper » ; mais aussi de mots populaires assez nombreux ('foutre' « faire » ; 'bouteillon' « mensonge » ; 'bouffer' « manger » ; 'se calter' « s'enfuir »).

Le vocabulaire particulier à la langue parlée est souvent expressif et affectif. Grâce à ce caractère essentiel, il franchit parfois les limites de la conversation courante. Dans le français d'aujourd'hui, on voit s'élargir la sphère d'emploi des termes familiers et populaires : ils apparaissent de plus en plus souvent non seulement dans le langage quotidien des gens instruits parlant un français correct, mais de même dans les styles écrits (le langage des affaires et de l'administration excepté). La couleur spécifique, toujours plus ou moins marquée, enfante, en général, et devient presque synonyme de 'bambin'. Le développement du sens du mot 'gamin' et l'usage de plus en plus large qu'on en faisait ont eu pour résultat le changement de sa nature stylistique. Autrefois, c'était un terme « bas », un mot populaire et méprisant ; aujourd'hui, c'est un mot littéraire qui n'a plus ni valeur dépréciative ni couleur stylistique marquée. Le Dictionnaire de l'Académie française l'enregistre, dans l'édition de 1932—1935, sans réserve ni restriction.

Les éditions successives du Dictionnaire de l'Académie française témoignent aussi de l'évolution stylistique du verbe 'se gausser' « se moquer de qn » : au XIX^e siècle, il y est encore taxé de populaire ; au XX^e, il y figure sans restriction comme mot littéraire neutre.

Résumons. La valeur stylistique des mots n'est pas immuable, elle peut changer avec le temps. L'emploi des mots familiers et populaires dans un contexte autre que la conversation journalière, peut contribuer à leur neutralisation stylistique.

B. Lexique des styles écrits. Dans cette catégorie sont rangés les mots et les expressions employés par excellence dans le style scientifique, dans le langage de l'administration et des affaires, et celui de la presse.

Le lexique particulier aux styles écrits comprend, d'une part, des mots et des expressions ayant la valeur de termes spéciaux qui, pour la plupart, n'ont point de synonymes parmi les mots du vocabulaire usuel ; et de l'autre, des vocables qui n'ayant pas la qualité de termes, ont ordinairement des synonymes stylistiques, neutres ou familiers.

1. Mots appartenant à des terminologies spéciales. Les termes désignent des notions spéciales de tous les domaines de la science. Ils ont un sens spécial, exact et précis. Un terme spécial nomme une notion ou une chose bien déterminée ; les styles écrits ne souffrent pas l'à-peu-près.

Certains linguistes sont d'avis qu'un terme spécial est dépourvu, à cause de son caractère purement logique, de toute valeur stylistique. Certes, un terme

scientifique ou technique n'implique rien d'affectif en lui-même. Si on l'emploie en traitant un sujet spécial dans l'ambiance des styles écrits, il ne produira aucun effet stylistique. Mais il importe de noter que, la terminologie ayant une sphère d'emploi plus ou moins limitée, les termes ont respectivement une couleur stylistique plus ou moins prononcée : ils portent l'empreinte du contexte où ils sont habituellement employés, c'est-à-dire du style scientifique, du langage de l'administration et des affaires ou celui de la presse.

Un grand nombre de termes employés par les spécialistes ne sont pas à la portée des profanes. Tels, par exemple, ces termes de linguistique : 'anacoluthie', 'prosthèse'; de physiologie: 'anaphyloxie'; de géométrie et de physique : 'anamorphose'. C'est surtout la terminologie des sciences exactes qui ne dépasse guère les limites du style scientifique.

D'autre part, beaucoup de termes deviennent d'un usage plus ou moins général. La presse et la radio contribuent à la diffusion de termes ayant trait à la vie sociale et politique du pays ; les termes 'plébiscite', 'suffrage universel', 'vote de confiance', etc. sont familiers à la plupart des usagers de la langue. Certains termes des sciences enseignées aux écoles sont aussi à leur portée ; ainsi pour 'fraction', 'dénominateur', 'table de multiplication', 'théorème', termes des mathématiques; 'équateur', 'méridien', 'parallèle', 'archipel', termes de géographie ; 'conjugaison', 'substantif', 'pronom', termes de linguistique, etc. Il y a aussi des termes de médecine et de pharmacologie ('angine', 'pneumonie', 'tuberculose' ; 'aspirine', 'pénicilline', 'streptocide'...), des termes sportifs ('cross-country', 'rugby'...), militaires ('pièce de D.C.A.', 'tranchée'...) ou techniques ('excavateur', 'rabot'...) qui ne sont point étrangers à l'usage commun¹.

La couleur stylistique d'un terme est d'autant plus nette, plus accentuée que la sphère de son emploi est restreinte. Quand une notion ou une chose jusqu'alors ignorée de la population lui devient familière, le terme qui la désigne commence à être employé dans la conversation ; plus il devient usuel, plus son caractère savant, la marque des styles écrits qu'il porte, sa couleur stylistique autrement dit, s'efface.

Dans les styles écrits,— dans un ouvrage scientifique, dans un document ou un article de journal,— la couleur stylistique des termes passe inaperçue. Ce n'est que dans un contexte où leur emploi est insolite qu'elle se fait sentir ; quand un terme spécial d'un usage plutôt restreint est employé dans la conversation ou dans un texte littéraire, on prend conscience de sa couleur spécifique.

Ces caractères du terme, son acception toute spéciale et strictement précisée, ainsi que sa couleur stylistique, déterminent le rôle qu'il peut jouer dans un contexte autre que le contexte habituel.

Les termes remplissent parfois un rôle stylistique dans la conversation courante, quelquefois aussi dans le langage des journalistes et celui des savants,

mais cet emploi de termes n'est caractéristique ni de la langue parlée ni des styles écrits. Ce sont les auteurs d'oeuvres

L'aspect morphologique d'un mot peut souligner son caractère de terme spécial. Beaucoup de mots savants employés dans les terminologies spéciales sont créés par la réunion de thèmes de formation, pour la plupart d'origine grecque ou latine, quelquefois reliés par les voyelles-copules -o- ou -i- ('télécommande', 'magnétophone', 'oto-rhino-laryngologie', 'radioscopie',...) ; ce procédé est étranger à la création populaire. Il y en a qui sont empruntés directement au latin ou au grec ('astronomie', 'atome',...). Souvent, les termes ont des suffixes ou des préfixes de formation savante, d'origine latine, tels que : -**ateur**, -**ation**, -**isme**, -**ité**, -**ique**, -**ate**, -**ide**, -**ite** (p. ex. 'chlorate', 'chloride', 'chlorite') ; **inter-**, **intra-**, **anti-**.

Notons cependant que le contraste d'aspect entre les termes spéciaux et le vocabulaire usuel du français est affaibli du fait que cette langue remonte immédiatement au latin et que beaucoup de mots usuels ont des affixes savants (cf. 'libération', 'égalité'...). mixtion, un mélange de plusieurs drogues ». L'extrait cité est, pour ainsi dire, une allusion à la manière de parler du personnage, et la terminologie joue ici un double rôle ; d'une part M. Homais, pharmacien, emploie volontiers les termes qui lui sont familiers, et de l'autre, on y voit percer sa manie de parler des choses les plus simples en style savant.

Quant au discours direct des personnages mêmes, la terminologie y remplit des fonctions diverses.

Voici un bout de dialogue emprunté au roman *Monsieur Bergeret à Paris* d'Anatole France (M. Bergeret a fait venir un menuisier pour réparer les meubles) : - *L'assemblage à tenon et mortaise*, dit-il, ne veut point de colle, si l'ouvrage est bien dressé. - N'y a-t-il point aussi, demanda M. Bergeret, *l'assemblage en queue d'aronde* ?

Dans ces deux phrases le rôle stylistique des termes n'est point le même. Employés dans le discours du menuisier, les termes évoquant une activité professionnelle, le classent comme homme du métier ; dans celui de M. Bergeret, homme de science, philosophe, historien et critique littéraire, les termes techniques disent qu'il s'intéresse aux activités autres que la sienne.

L'emploi abusif de termes témoignant de connaissances toutes de surface, du désir de passer pour érudit, il arrive que les écrivains surchargent le discours d'un personnage, pour le faire comparaître sous un jour défavorable, de mots appartenant à des terminologies spéciales. La littérature française en connaît plus d'un exemple. Quand Molière raille, dans ses comédies, l'ignorance des médecins et des maîtres, les prétentions ridicules des «femmes savantes», il pratique le procédé, employant force termes de médecine et de philosophie, ainsi que de philologie. *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en fournit un exemple notoire,

l'exemple classique: c'est le langage du pharmacien Homais qui use de termes à tout propos, et hors de propos.

Quand un terme spécial est placé dans un contexte insolite, qu'il est employé en parlant d'un fait de la vie journalière, d'un incident comique, de toute chose étrangère à l'activité qu'il évoque, la couleur stylistique du terme jurant avec le fait énoncé, il en résulte un effet comique. Tel est l'effet produit par le lexique des sciences exactes mal approprié à la situation, dans la description d'une des mésaventures de Gringoire (iVo[^]re-Dame de Paris). Le voilà gisant dans le ruisseau où l'avait jeté Quasimodo.

—Ah ça ! je gèle ! s'écria-t-il.

La place, en effet, devenait de moins en moins tenable. Chaque *molécule* de l'eau du ruisseau enlevait une *molécule de calorique rayonnant* aux reins de Gringoire, et *l'équilibre entre la température de son corps et la température du ruisseau* commençait à s'établir d'une rude façon. (V. H u g o. Notre-Dame de Paris) Le comique vient de la situation, d'abord, et puis de l'emploi contrastant de termes et de mots du langage courant.

L'effet comique peut résulter de l'accumulation de termes. Le *Malade imaginaire* de Molière en fournit un exemple : Purgon, le médecin, par crainte de perdre un si riche client, l'étourdit par rémunération des maladies qui menaceraient sa vie s'il refusait de se laisser traiter. Voici cette cascade de termes médicaux, pour la plupart ignorés des profanes : Et je veux qu'avant qu'il soit quatre jours vous deveniez dans un état incurable... Que vous tombiez dans la *bradypepsie*... De la *brady-pepsie* dans la *dispepsie*... De la *dispepsie* à *Vapepsie*... De *l'apepsie* dans la *lienterie*... De la *lienterie* dans la *dysenterie*... De la *dysenterie* dans *Yhydropisie*... Et de *Yhydropisie* dans la privation de la vie, où vous aura conduit votre folie, (acte 3, se. 6)¹.

La terminologie se prête à l'emploi métaphorique. Soit la métaphore suivie : ...les plus grands produits de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; [. . .] *le résidu des évaporations* successives de la société humaine ; en un mot, des espèces de *formations*. Chaque flot du temps superpose son *alluvion*... (V. Hugo. Notre-Dame de Paris) où des termes de chimie ('résidu', 'évaporation') et de géologie ('formation', 'alluvion') sont appelés à démontrer l'idée avancée, par une suite d'images concrètes, par des points de comparaison tirés du monde extérieur. Cf. encore : - Quelle fissure se dessinait en son âme, qu'il convenait de *colmater* ? (A. B 1 o n d i n. Les enfants du bon Dieu) - ...crises industrielles de surproduction qui *convulsent l'organisme social*. (P. L a f a r g u e. Le droit à la paresse)

2. Mots appartenant aux styles écrits sans avoir la qualité de termes spéciaux. Nombre de mots portent la marque des styles écrits bien qu'ils ne fassent point partie des terminologies spéciales. N'ayant pas la qualité de termes,

ne servant pas à désigner des notions essentiellement propres aux activités autres que celles de la vie quotidienne (sciences, techniques, arts, politique, administration ou affaires), ces mots ont pour la plupart des synonymes stylistiques. Comparez par exemple ces paires de synonymes : 'circonstance — conjoncture', 'consentement — acquiescement', 'choix — option', 'projet — dessein', 'reproche — objurgation', 'supposition — hypothèse', 'surface — superficie', dont le premier est un mot littéraire neutre employé dans les styles écrits aussi bien que dans la langue parlée ; le second sera préféré dans les styles écrits. Comparez encore les séries 'injures, invectives, gros mots' et 'négligence, incurie, laisser-aller' : le premier terme de chaque série est un mot littéraire neutre ; le deuxième, appartient aux styles écrits ; le troisième, à la langue parlée familière. Par rapport à 'demeure', mot neutre, 'domicile' est plutôt livresque, officiel ; dans le langage de l'administration on dira 'être domicilié à' ; dans la conversation courante, 'habiter'. Dans un article de journal on lira 'concours de population', dans la conversation courante on entendra dire 'foule'.

Portent aussi la marque des styles écrits les verbes 'châtier', 'expectorer', 'frictionner', 'frustrer de', 'inférer', 'immerger', etc. (cf. leurs synonymes neutres 'punir', 'cracher', 'frotter', 'priver de', 'conclure', 'plonger'), les adjectifs 'dispendieux', 'inopiné', 'nocif', 'vindicatif', etc. (cf. leurs synonymes, mots neutres 'cher' ou 'coûteux', 'inattendu'*, 'nuisible', 'rancunier').

Certains adverbes tels que 'alternativement', 'fortuitement', 'inconfinent' seront employés, de préférence, dans les styles écrits, tandis que leurs synonymes 'tour à tour', 'par hasard', 'sans retard' sont des mots neutres, à valeur stylistique zéro.

Les styles écrits préfèrent aussi certains mots-outils, conjonctions et prépositions, à leurs synonymes usuels ; par exemple, 'car' à 'parce que', 'afin de (que)' à 'pour que', etc.

Les styles écrits disposent d'un grand nombre d'expressions toutes faites qui ne seraient pas de mise dans la langue parlée. En voici quelques-unes : 'alléguer des raisons', 'un argument qui entraîne la conviction', 'assumer une grave responsabilité', 'décliner une proposition', 'élever des doutes sur l'authenticité d'un document', 'un fait notoire', 'invoquer un témoignage', 'relever (destituer) de ses fonctions', 'revêtir de sa signature', 'toute chance d'erreur est écartée', 'c'est une vérité généralement reconnue'.

Ainsi, un échantillon de styles écrits, reposant toujours sur le fonds de mots usuels, présentera généralement une combinaison de mots et d'expressions de trois catégories. Au lexique usuel se joindra celui des styles écrits, c'est-à-dire les terminologies spéciales et les mots et expressions n'ayant pas la qualité de termes mais de nature livresque. Ainsi ces trois extraits¹ tirés : - d'une lettre d'affaires :
Messieurs, Comme suite à notre conversation t é l é p h o n i q u e d'hier, nous

vous prions de trouver ci-joint le compte détaillé des ventes effectuées pour votre compte et par nos soins, au cours de la période... Nous vous prions de vouloir bien nous *couvrir*, comme d'usage, et *sous bénéfice de Vescompte* habituel, de la somme de Frs... montant de ce compte, par *traite à...*

—d'un texte scientifique : Ce calcul suppose en effet que l'on ait les *inégalités*, ou *grosso modo*, que les écarts de niveaux calculés à chaque étape soient sensiblement plus faibles que ceux obtenus juste avant ; or, bien souvent, il n'en est pas ainsi, car ces écarts varient dans de *larges limites* autour de *valeurs types* dont les *ordres de grandeur* ne sont pas tellement différents. (F. Bertein. *Bases de l'électronique quantique*)

—d'un article de journal : *L'inflation* a poursuivi sa course galopante ; le *déficit* est toujours béant ; le cruzeiro (monnaie brésilienne), *dévaluée* trois reprises en quelques mois, continue à perdre de sa *valeur* ; une politique de l'emploi favorable aux *capitalistes étrangers* ; un *blocage des salaires efficace*, autant de *facteurs* qui provoquent le mécontentement... (*l'Humanité*)

Le vocabulaire qui ne fait pas partie des terminologies spéciales mais qui porte néanmoins la marque des styles écrits, est un élément important de la langue des belles-lettres.

On le retrouve, en premier lieu, dans le discours de l'auteur, dans les préfaces et dans la narration, dans les digressions et les descriptions : Je venais de lire un assez grand nombre de *mémoires* et de *pamphlets relatifs* à la fin du XVI^e siècle. [. . .]. Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes je préfère celles où j'imagine une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque *donnée*. [. . .]. Il est curieux, *ce me semble*, de comparer ces mœurs avec les nôtres, et d'observer dans ces dernières la *décadence* des passions énergiques au profit de la tranquillité et peut-être du bonheur. (P. Mérimée. *Chronique du règne de Charles IX, Préface*). En effet, depuis *l'origine* des choses jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne *inclusivement*, l'architecture est le grand livre de l'humanité... (V. Hugo. *Notre-Dame de Paris*)

Quand l'auteur fait le portrait d'un personnage, le lexique choisi est naturellement d'une grande importance : il permet d'entrevoir l'attitude de l'auteur envers ce personnage. Comme on le verra par l'exemple qui suit, le lexique des styles écrits allié à celui de la langue parlée peut renforcer l'effet général :

En quoi consiste les fonctions stylistiques des faits de langage

Nous sommes proches de cette manifestation formalisée du langage, de cette grammaire de la poésie, dont Jakobson voit la prééminence sur la fonction référentielle. Pour lui, la structure d'un message dépend de sa fonction dominante

et de l'importance, relativement à celle-ci, d'une combinaison des autres fonctions. Mais j'objecterais que deux fonctions seulement sont toujours présentes — stylistique et référentielle — et que la fonction stylistique est la seule centrée sur le message tandis que les autres ont ceci en commun qu'elles sont orientées sur quelque chose d'extérieur à lui, et qu'elles organisent le discours autour du décodeur, et du contenu. C'est pourquoi il semble plus satisfaisant de dire que la communication est structurée par les cinq fonctions directionnelles, et que son intensité (depuis l'expressivité jusqu'à l'art) est modulée par la fonction stylistique.

C'est ainsi que la fonction stylistique l'emporte constamment sur la fonction référentielle. Même si un message peut en théorie être orienté sur un référent objectif, son pouvoir effectif, cognitif ou dénotatif, dépend de l'effet du signe sur le destinataire, de l'information que transmet ce signe et non de la façon plus ou moins complète ou plus ou moins fidèle qu'il a de représenter la réalité. Quand il est «neutre», cette représentation de la réalité dépend de l'attention de l'encodeur, de sa compréhension, qui à son tour engendrera l'expressivité et contrôlera le décodage. La connaissance propre qu'a le destinataire du référent, tend à être oblitérée par la structure plus simple et donnée une fois pour toutes que le style aura construit à partir de ce référent. Pour la littérature d'imagination, le référent tend à devenir purement verbal, et la «poésie obscure» est le terme de cette évolution: à partir du moment où les ambiguïtés sont maintenues au lieu d'être résolues, la fonction référentielle cesse puisqu'elle vise à préserver le lien entre l'objet et sa représentation et la fonction stylistique règne, puisqu'une contrainte maximum est imposée au décodeur, un obstacle maximum opposé à son évasion. Le message obtient, comme un objet, pleine autonomie.

L'attitude du locuteur à l'égard de son sujet étant le véritable principe du style, les traits physiologiques du langage dépendent de la fonction stylistique. De nombreux linguistes les rattacheront à l'exécution du message plutôt qu'au message, mais Jakobson a montré que ces éléments sont conventionnels et codés comme les éléments distinctifs, c'est dans le discours écrit que leur nature stylistique apparaît le plus clairement. Simulée ou véritable, l'émotion est dans ce cas système, car son expression simple, purement indicative, est transposée en une représentation symbolique. L'écriture, toutefois, offre peu de moyens de représenter les éléments expressifs (italiques, majuscules). La fonction stylistique pallie le caractère rudimentaire du code par ce que j'ai appelé la «compensation». La chaîne verbale étant une suite de monèmes porteurs d'information, la compensation en fait une sorte de partition musicale de modèles d'exécution. Un mot vulgaire dans un emploi réfléchi de la langue, par exemple, crée un contraste mais en même temps note comme sur une partition une

intonation expressive, qui, qu'elle soit actualisée ou non par le lecteur, est signe stylistique encodé.

Loin d'être une transcription appauvrie du discours, l'écriture est utilisée par la fonction stylistique pour accroître le rendement informationnel du langage.

L'étude du langage du décodeur comme fonction stylistique

La stylistique étudie, dans l'énoncé linguistique, ceux de ses éléments qui sont utilisés pour imposer au décodeur la façon de penser de l'encodeur, c'est-à-dire qu'elle étudie l'acte de communication non comme pure production d'une chaîne verbale, mais comme portant l'empreinte de la personnalité du locuteur et comme forçant l'attention du destinataire. Bref, elle étudie le rendement linguistique lorsqu'il s'agit de transmettre une forte charge d'information. Les techniques plus complexes de l'expressivité peuvent être considérées - qu'elles s'accompagnent ou non d'intentions esthétiques de la part de l'auteur - comme de l'art verbal et c'est ainsi que la stylistique fait porter son enquête sur le style littéraire.

L'étude conventionnelle de la littérature est inapte à décrire le style littéraire en soi: 1) parce qu'il n'y a pas de connexion immédiate entre l'histoire des idées littéraires et les formes par lesquelles elles se manifestent; 2) parce que les critiques s'égarent lorsqu'ils essayent d'utiliser l'analyse formelle seulement pour confirmer ou infirmer leurs évaluations esthétiques, - or ce qui est demandé, c'est de constater les faits et non de porter des jugements de valeur; 3) parce que la perception intuitive des composants pertinents d'un énoncé littéraire est insuffisante pour obtenir une segmentation linguistique valable de la séquence verbale. Car perception ou jugement de valeur dépendent des états psychologiques variables des lecteurs et ces états varient à l'infini: perceptions et jugements sont de plus infléchis par une difficulté particulière aux énoncés littéraires, à savoir que ceux-ci ne changent pas tandis que le code linguistique de référence du lecteur change. D'autre part, l'analyse linguistique seule ne peut distinguer dans les éléments de la séquence quels traits linguistiques sont aussi des unités stylistiques. La procédure traditionnelle qui essaie de définir le style comme une entité opposée au langage, ou comme un système anormal par opposition à la norme linguistique est une dichotomie artificielle: il y a bien, en effet, des oppositions, génératrices d'effets entre les pôles stylistiquement marqués et les pôles stylistiquement non marqués; mais ces oppositions sont données à l'intérieur de la structure du langage; les efforts des stylisticiens pour situer les éléments marqués et non marqués dans des structures différentes résultent d'une vue statistique du langage et de notre incapacité à concevoir des oppositions sans recourir à un modèle spatial à deux niveaux.

La réalité, cependant, c'est un message linguistique et un seul. Mais il est possible de distinguer dans le langage des structures différentes en fonction du

point de vue choisi et de construire des types variés d'analyse linguistique qui leur soient pertinents. La tâche de la stylistique est donc d'étudier le langage du point de vue du décodeur, puisque ses réactions, ses hypothèses sur les intentions de l'encodeur, et ses jugements de valeur sont autant de réponses aux stimuli encodés dans la séquence verbale. La stylistique sera une linguistique des effets du message, du rendement de l'acte de communication, de la fonction de contrainte qu'elle exerce sur notre attention.

Notre premier acte devrait être de placer cette fonction parmi les autres fonctions du langage. Roman Jakobson a proposé d'étendre le modèle triadique de Karl Bühler à six fonctions: référentielle (centrée sur le contexte verbal - ou susceptible d'être verbalisée - auquel le message réfère), émotive (centrée sur le destinataire), conative (sur le destinataire), phatique (sur le maintien du contact entre l'encodeur et le décodeur), métalinguistique (sur le code commun aux deux) et poétique («la visée (*Einstellung*) du message en tant que tel. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par la même la dichotomie fondamentale des signes et des objets»).

COURS N 5

THEME: L'ETUDE STYLISTIQUE DES SYNONYMES ET DES ANTONYMES

Plan du cours

1. Théorie de la synonymie.
2. Théorie de l'antonymie.
3. Emploi stylistique des synonymes (idéographique, contextuels et stylistiques)
4. Emploi stylistique des antonymes.
5. emploi stylistique des synonymes et des antonymes phraséologiques.

Mots-clés: synonymie, antonymie, emploi stylistique des synonymes, emploi stylistique des antonymes, synonymes stylistiques (idéographique, contextuels), synonymes et antonymes phraséologiques, aspect stylistique des synonymes, valeur stylistiques des synonymes, synonyme partiel, synonyme nominal (verbal, adjectival), synonyme poétique, synonyme familiers (populaire), définition de la synonymie, différenciation des synonymes.

Synonymes stylistiques

Les mots et locutions employés selon les circonstances de l'énoncé pour exprimer la même notion mais appartenant aux différents styles de la langue et ayant par conséquent une couleur stylistique, qui varie d'un synonyme à l'autre,

s'appellent synonymes stylistiques. Soient les trois synonymes 'mort', 'trépas', 'décès'.

Le substantif 'mort' n'a point de couleur stylistique, puisqu'il est employé dans tous les styles de la langue, dans toutes les situations, quelles que soient les circonstances de l'énoncé et qu'il s'agisse d'un homme ou d'un animal. 'Trépas' et 'décès' ne s'appliquent qu'à l'homme. Le premier, mot vieilli, est un synonyme poétique de 'mort' ; il n'est que rarement employé. Il serait déplacé dans la conversation courante, dans un document officiel, ou dans un exposé scientifique. On le trouve quelquefois dans un discours politique, écrit ou parlé, mais toujours emphatique, ainsi que dans la poésie ou la prose d'art. 'Décès' est un terme officiel ; il est employé dans le langage de l'administration et du droit (actes de l'état civil, par exemple) ainsi que dans le langage de la presse.

Comparez l'emploi de ces synonymes dans des phrases : C'était *la mort* des pauvres, qui n'a ni faste, ni suivants, ni amis, ni parents. (H. de B a 1 z a c. *Le père Goriot*). Le lendemain matin, Bianchon et Rastignac furent obligés d'aller déclarer eux-mêmes *le décès*, qui vers midi fut constaté. (I b i d.). O jours où *le trépas* perdit son privilège... (V. Hugo. *Odes et Ballades*).

Les verbes 'obéir' et 'se soumettre' (« obéir, le plus souvent parce qu'on renonce à résister »), synonymes idéographiques neutres, ont pour synonyme stylistique le verbe 'obtempérer', terme de droit et d'administration, qui est du style officiel : 'obtempérer à la justice', 'obtempérer à un ordre'. *Obéis-moi ! Je suis ton père !* (V i l l i e r s de l' I s l e - A d a m. *Contes cruels...*)

...à un croisement, deux gendarmes arrêteront ma course. « On ne passe pas ! » me dirent-ils. Souvent, il y a entre les synonymes stylistiques des différences supplémentaires, différences de sens ou celles d'expressivité.

Le verbe neutre 'céder' a deux synonymes stylistiques, 'caler' et 'caner', dont le premier est familier et le second populaire. On 'cède' pour une raison ou une autre ; on 'cale' quand on se sent impuissant, on 'cane' quand on a peur.

Les substantifs 'papelardise' et 'patelinage', synonymes familiers d'"hypocrisie", ont chacun une nuance de sens particulière. 'Papelardise' suppose les manières doucereuses du faux dévot qu'on emploie pour mieux tromper ; il concerne plutôt le caractère que la conduite ; 'patelinage' implique des manières insinuantes et artificieuses d'une personne qui flatte pour mieux tromper et se dit plutôt de la conduite que du caractère.

L'abréviation 'aristo', synonyme populaire d'"aristocrate", a une valeur ironique ou péjorative.

Pour résumer, examinons deux séries de synonymes embrassant des termes qui se distinguent par le sens et la couleur stylistique, par l'expressivité ou l'emploi.

Beau, joli, bath, chouette.

'Beau' et 'joli' sont des synonymes idéographiques à différences sémantiques, 'beau' désignant plus spécialement ce qui a de la régularité, de la noblesse, de la grandeur, 'joli', ce qui est délicat, fin, charmant. 'Bath' et 'chouette' sont des synonymes populaires de 'beau' et de 'joli' à valeur d'appréciation accentuée. 'Beau', 'joli', 'bath' et 'chouette' se disent des êtres animés et des choses. Voici des exemples : ...la *belle* Ariane, assise, des grains de corail au cou, ses bandeaux noirs au long de ses joues pâles, svelte, en un blanc peignoir, [. . .] regardait, de ses noirs yeux un peu fixes, le village endormi, la campagne lointaine... (V i 1 1 i e r s de l'I s 1 e-A dam. *Contes cruels*...). ...je voulais connaître la jeune fille ; je me figurais qu'elle était *jolie*. (H. de Balzac. *Gobseck*). Elle est bien *bath*... ! (J. L a f f i t t e. *Rosé France*). - Tu es *belle*, dit-il... - Tu es *chouette*, dit-il, tu es vraiment *chouette*. - ...Il essaie de me faire entrer dans sa familiarité. (R. V a i l l a n d. *La fête*...)

Aimer, chérir, affectionner, être épris, être fêru d'amour, adorer, idolâtrer, gober, avoir le béguin, en pincer pour.

'Aimer', mot littéraire neutre, peut exprimer divers degrés du sentiment et s'applique soit aux êtres animés, soit aux choses.

'Chérir' suppose une certaine nuance du sentiment: c'est aimer tendrement. De ce fait, ce verbe s'applique surtout aux personnes ; de plus, il ne peut avoir pour sujet qu'un substantif désignant l'homme.

'Affectionner' emporte seulement l'idée d'attachement et exprime un sentiment plus modéré que 'chérir' ; il s'applique aux êtres animés et aux choses.

'Etre épris', 's'éprendre' suppose un sentiment fort et vif, c'est aimer avec violence une personne ou une chose.

'Etre fêru d'amour' implique le même sentiment qu'"être épris", mais c'est une tournure livresque, recherchée et surannée, et qui ne s'applique qu'aux personnes.

'Adorer', verbe à valeur affective, suppose aussi un sentiment très fort, mais autrement nuancé : c'est aimer avec passion ce que l'on admire (un être ou une chose).

'Idolâtrer' ne fait partie de la série qu'au sens figuré qui dérive du sens propre de ce verbe « adorer les idoles » ; au figuré, c'est aimer éperdument, avec excès, aimer aveuglément, de manière irraisonnable.

Le verbe 'gober' ainsi que les locutions 'avoir le béguin' et 'en pincer pour', qui ne s'appliquent qu'aux personnes, sont des synonymes stylistiques d'"aimer" : 'avoir le béguin' est familier, 'gober' et 'en pincer pour' sont populaires. Ajoutons que les locutions 'avoir le béguin' et 'en pincer pour' supposent un sentiment passager. Ces trois synonymes du verbe 'aimer' sont employés dans la langue parlée familière avec une nuance d'ironie.

Voici quelques exemples : ...il *aimait infiniment* sa femme. (G. Flaubert. *Madame Bovary*). Il *aimait un peu* cette pauvre fille. (I b i d.). Pendant les cinq

dernières années, Annette avait vécu dans l'enveloppement moral de son aimable père, qui la *chérissait*... (R. Rolland. *L'âme enchantée*). Ainsi, en Europe, l'on *chérit*, généralement, ses vieux parents... (V i l l i e r s de l' I s l e - A d a m. *Contes cruels*...). Il *affectionne* beaucoup, lui, cette chaumière, et cette vieille grand-mère qui le gâte avec adoration. (P. Lot i. *Mon frère Yves*)

Elle *s'était éprise* de la sœur qu'elle avait découverte. Elle ne la connaissait guère ! Mais, du moment qu'on *aime*, cette incertitude n'est qu'un attrait de plus. (R. Rolland. *L'âme enchantée*). Vous *aimiez* donc Mercedes ? — Je *l'adorais* ! (A. Dumas). On avait *ды*, pensait-il, *Yadorer*. Tous les hommes, a coup *сыг*, l'avaient convoitée. (G. Flaubert. *Madame Bovary*). *Idolâtré* par sa tante, *idolâtré* par son père, ce jeune héritier était, dans toute l'acception du mot, un enfant gâté. (H. de Balzac). T'es-tu assez moquée de Milandre qui *a un gros béguin* pour toi... (H. Bazin. *Lève-toi*...)

Les groupements phraséologiques, les locutions toutes faites sont souvent synonymes de mots isolés. Nous avons eu l'occasion d'en citer des exemples à la page 166 : les locutions 'avoir le béguin' et 'en pincer pour' sont des synonymes du verbe 'aimer'. Sont aussi synonymes la locution verbale 'prendre le parti de' (+infinitif) et le verbe pronominal 'se décider à', la locution adverbiale 'de bon gré' et l'adverbe 'volontairement', ainsi que les locutions adverbiales 'de bon cœur', 'de bonne grâce' et l'adverbe 'volontiers'. La locution adverbiale familière 'tout de go' correspond à l'expression neutre

Pressé, visiblement gêné, Pascal s'excusa de ne point me recevoir et, *tout de go*, me demanda l'objet de ma visite. (H. Bazin. *Lève-toi*...)

D'autre part, il arrive que plusieurs locutions forment des séries synonymiques dont les termes présentent des différences stylistiques, sémantiques et expressives. Soient les trois locutions adverbiales 'contre son gré', 'à contrecœur', 'à son corps défendant' : les deux premières sont des synonymes idéographiques, la troisième est leur synonyme familier *.

La locution littéraire neutre 'avoir de l'aplomb' a pour synonymes les locutions 'avoir du cran', 'avoir du toupet', qui sont familières, et 'avoir du culot', qui est populaire. Entre ces synonymes stylistiques, il y a aussi des différences sémantiques. 'Avoir de l'aplomb', c'est agir avec beaucoup d'assurance que rien ne réussit à déconcerter ; 'avoir du cran' ajoute à l'idée d'assurance celle d'énergie et de courage, 'avoir du toupet', celle d'effronterie, 'avoir du culot' implique l'effronterie, voire l'insolence.

Les locutions familières 'faire bombance' et 'faire ripaille', synonymes du verbe neutre 'festoyer' (intransitif), sont des synonymes à différences sémantiques et expressives. 'Festoyer' ne suppose qu'un repas de fête, abondant et somptueux, 'faire bombance' emporte l'idée d'abondance non seulement de la

nourriture, mais aussi des boissons. La locution 'faire ripaille' implique l'excès, la débauche de table ; elle est péjorative.

Il existe beaucoup d'expressions synonymes parallèles appartenant, l'une aux styles écrits, l'autre à la langue parlée ; comparez, par exemple, 'extraire une dent' et 'arracher une dent', 'contracter une maladie' et 'attraper une maladie'.

Nous avons relevé des synonymes à couleur stylistique plus ou moins accentuée, appartenant à la conversation familière, à la langue poétique ou à la terminologie spéciale. Les distinctions stylistiques peuvent être bien plus délicates. Soient les paires de synonymes idéographiques neutres 'briser — casser', 'croûter — pousser', 'enlever — ôter', 'se hâter — se dépêcher'. 'Briser', 'croûter', 'enlever', 'se hâter' sont plus « distingués », ils appartiennent au langage plus recherché, tandis que 'casser', 'pousser', 'ôter', 'se dépêcher' sont d'un ton plus familier. Aussi, dans la conversation quotidienne on dira : *J'ai cassé* une assiette. Mes fleurs *poussent* bien. *Ôtez* le couvercle. *Dépêche-toi*.

On relève des synonymes à différences stylistiques non seulement parmi les mots significatifs ; toutes les catégories de mots, conjonctions et prépositions y comprises, sont sujettes à la répartition.

On notera la différence entre 'bien que' et 'quoique', 'lorsque' et 'quand', 'dès que' et 'aussitôt que', 'ainsi que' et 'comme', 'afin que' et 'pour que', 'près de' et 'à côté de', 'parmi' et 'au milieu de', 'cependant' et 'pourtant', 'point' et 'pas', 'nul' et 'aucun' : le premier terme de chaque paire sera préféré dans le langage recherché, le second, dans le langage familier.

Choix et emploi des synonymes

Les synonymes à valeur différenciée enrichissent l'inventaire des moyens d'expression d'une langue ; ils permettent de choisir le mot ou la locution nécessaire pour exprimer une idée, pour traduire un sentiment.

Les synonymes à différences sémantiques permettent, tout d'abord, d'exprimer, de la manière la plus fidèle et la plus précise, les nuances de la pensée, parfois très délicates. Comparez par exemple l'emploi des adverbes 'beaucoup' et 'bien' dans l'extrait qui suit : Déjà une ombre jalouse avait passé dans les yeux d'Annette, et elle continua : - Il vous aimait *beaucoup*. Elle voulait sincèrement faire plaisir à Sylvie ; mais sa voix, malgré elle, prit une nuance de dépit. Sylvie crut y sentir une intonation protectrice. Ses petites griffes pointant aussitôt des pattes, elle dit avec entrain : - Oh ! oui, il m'aimait *beaucoup* ! Elle fit une petite pause ; puis, d'un air complaisant, décocha : - Il vous aimait *bien* aussi. Souvent, il me l'a dit. Les mains passionnées d'Annette [. . .] frémirent et se serrèrent. (R. Rolland. *L'âme enchantée*)

Le ton condescendant des paroles de Sylvie vient de l'opposition des deux adverbes, 'bien' cédant en force à 'beaucoup'. Comparez encore : Il appartenait à la foule de ces militants modestes et obscurs [. . .], dont l'attachement et la

fidélité au communisme [. . .], imposent le respect. Ses voisins *l'estimaient* ; ses camarades *le vénéraient*... (J. L a f f i t t e. *Rosé France*)

Le choix des synonymes 'estimer' et 'vénérer' n'est point fortuit. Ces verbes traduisant fidèlement l'attitude des voisins et des camarades envers le personnage en question, ont un sens commun « avoir une grande déférence pour quelqu'un », exprimé de la manière la plus générale par le verbe 'respecter', terme principal de la série (cf. le nom de la même famille, 'le respect', employé dans l'exemple cité). Mais ils ont aussi des nuances sémantiques : 'estimer' suppose un sentiment de respect fondé sur la connaissance du mérite, des vertus d'une personne ; 'vénérer', c'est rendre un hommage respectueux à ce qui en est digne.

Le choc de deux mots synonymes faisant ressortir leurs différences sémantiques, l'expression des idées rapprochées et opposées rezoit plus de force. Ainsi, Victor Hugo pratique ce procédé pour peindre, par métaphore, les états d'âme de l'homme : Ils disent qu'aimer, c'est *l'aveuglement* du cœur ; moi je dis que ne pas aimer, c'en est *la cécité*. (V. Hugo. *Post-scriptum de ma vie*.)

Ma cécité' signifiant privation de la vue, et 'l'aveuglement' désignant le trouble, l'obscurcissement de la vue. Et plus loin : Soit, la Révolution s'appelle *la Terreur*. Louis XV s'appelle *l'Horreur*.

Le rapprochement des synonymes 'terreur' et 'horreur' met en lumière leurs nuances sémantiques et expressives : 'terreur' n'implique qu'un grand effroi, tandis que 'horreur' ajoute à l'idée d'effroi celle de répulsion.

Deux ou plusieurs synonymes superposés, chacun d'eux introduisant une nuance d'idée nouvelle, insistent sur une qualité, la mettent en valeur :...cette figure *pâle* et *blafarde*. (H. de Balzac. *Gobseck*). L'adjectif 'blafard' se dit de ce qui est 'pâle' jusqu'à être désagréable à la vue. Tous les détails de sa lugubre aventure, [. . .], lui revinrent à la fois dans l'esprit, non pas *vagues* et *confus* comme jusqu'alors, mais *distincts*, *crus*, *tranchés*, palpitants, terribles. (V. H u g o. *Notre-Dame de Paris*)

Souvent les synonymes sont disposés en gradation ascendante, c'est-à-dire le synonyme qui suit renchérit sur le précédent. La gradation est propre au discours de nature émotive ; on en trouve des exemples dans la langue parlée, dans le journalisme et les manifestations oratoires, dans la prose d'art et la poésie. En voici un exemple littéraire (le père Goriot parle de son amour pour ses filles) : Vous savez bien que je les *aime*, je les *adore* ! (H. de Balzac. *Le père Goriot*). La gradation peut embrasser toute une série de synonymes : En dehors du monde littéraire, dit le journaliste..., il n'existe pas une seule personne qui connaisse l'horrible odyssée par laquelle on arrive à ce qu'il faut nommer, selon les talents, la *vogue*, la *mode*, la *réputation*, la *renommée*, la *célébrité*, la *faveur publique*, ces différents échelons qui mènent à la *gloire*, et qui ne la remplacent jamais. (H. de Balzac. *Les illusions perdues*).

A la couleur stylistique d'un mot s'unissent souvent des nuances expressives et affectives ; alors le mot choisi, tout en montrant l'attitude du sujet parlant envers le fait en question, permet d'entrevoir les qualités morales du sujet parlant lui-même. Voici un dialogue qui le prouve : - Sacrebleu ! messieurs, dit le répétiteur, laissez donc le père Goriot, et ne nous en faites plus manger, car on l'a mis a toute sauce depuis une heure... Que le père Goriot soit *crevé*, tant mieux pour lui ! Si vous l'adorez, allez le garder, et laissez-nous manger tranquillement, nous autres. - Oh ! oui, dit la veuve, tant mieux pour lui qu'il soit *mort* !. Il paraît que le pauvre homme avait bien du désagrément, sa vie durant. (H. de B a 1 z a c. *Le père Goriot*)

'Crever' se dit généralement d'un animal ; lorsqu'il est employé en parlant d'un homme, au lieu du verbe 'mourir', 'crever' est un mot vulgaire, synonyme péjoratif et dédaigneux de 'mourir'. On voit bien que ce mot grossier employé en la circonstance caractérise non seulement l'attitude du personnage envers le défunt mais le personnage même.

Enfin, la synonymie, l'existence de variantes stylistiques, c'est-à-dire de différentes formes pour exprimer une même idée, est une ressource qui permet d'éviter la répétition fâcheuse d'un mot. En voici quelques exemples : Elle ferma les yeux. De grosses *larmes* chaudes coulaient sur ses joues. Silvère avait, lui aussi, des *pleurs* au bord des cils. (E. Z o 1 a. *La fortune des Rougoreux*)

Quand elle eut un *enfant*, il le fallut mettre en nourrice. Rentré chez eux, le *marmot* fut gâté comme un prince. (G. Flaubert. *Madame Bovary*). Ainsi, l'auteur évite la reprise d'un même mot par l'emploi de synonymes. Soient encore ces deux exemples : Le cœur de ce *jeune garçon* de dix-huit ans [. . .] J'étais plein d'un obscur désespoir. [. . .] La guerre. Il y avait quatre ans qu'elle s'était installée. Elle avait pesé sur son adolescence. Elle l'avait surpris dans cette crise morale, où *Yéphèbe*, inquiet de l'éveil de ses sens, découvre avec saisissement les forces bestiales, aveugles, écrasantes de la vie [. . .] Dans tout *adolescent*, de seize a dix-huit ans, est un peu de l'âme d'Hamlet [. . .] Pierre était appelé avec ceux de sa classe, les *enfants* de dix-huit ans. (R. Rolland. *Pierre et Luce*). ...quand l'herbage suivant fut traversé, un beuglement formidable s'éleva. C'était un *taureau* que cachait le brouillard. [. . .] Elle eut le temps de se couler entre deux barreaux (d'une claire-voie), et la grosse *bête*, toute surprise, s'arrêta. (G. Flaubert. *Un cœur simple*)

On a dû remarquer que dans ces exemples, le nom 'enfant' employé pour désigner le même être nommé par les mots 'jeune garçon' — 'éphèbe' — 'adolescent', n'est pas leur synonyme proprement dit, tout comme 'bête' n'est pas un synonyme de 'taureau'. 'Enfant' est un mot au sens assez large : il est employé pour désigner non seulement un garçon (ou une fille) en bas âge, mais une jeune personne aussi. Entre les mots 'bête' et 'taureau' il y a un rapport de genre a

espèce. C'est le contexte qui précise et concrétise le sens des « mots généraux » 'enfant' et 'bête'. Ajoutons que l'emploi de mots généraux au lieu de mots concrets est une tendance propre au français.

COURS N 6

THEME: L'EMPLOI STYLISTIQUE DES TROPES

Plan du cours

1. Valeur stylistique des comparaisons imagées et métaphores.
2. Valeur stylistique de la métonymie et synecdoque.
3. Étude stylistique de la personnification.
4. Étude stylistique de l'hyperbole et litote.
5. Étude stylistique de la périphrase et de l'ironie.
6. Étude stylistique de l'épithète.

Mots-clés: tropes, comparaison imagées, métaphores, métonymie, synecdoque, personnification, hyperbole, litote, périphrase, ironie, épithète, métaphore neuve (individuelle), transposition de sens, transposition sémantique.

Les tropes

Le mot aide à comprendre et à généraliser les rapports multiples et variés entre les objets et les phénomènes de la réalité. Très souvent, ayant saisi un rapport ou une ressemblance entre deux choses, on use du mot désignant l'un de ces objets (ou phénomènes) pour dénommer l'autre. Il y a alors *t r a n s p o s i t i o n* du sens, le mot est pris au sens *f i g u r é* (ou, comme on le dit aussi, au *f i g u r é*).

La transposition du sens est une des sources d'enrichissement du vocabulaire d'une langue. Souvent le sens figuré d'un mot devient traditionnel et finit par ne plus être senti comme tel par les usagers ; c'est alors un des sens dérivé du mot, une nomination directe et immédiate d'une réalité, objet ou phénomène. Ainsi, quand nous disons 'le bec d'une plume', 'les bras d'un fauteuil', 'au *pied* de la montagne', nous employons les mots 'bec', 'bras', 'pied' dans leur sens dérivé. De même, lorsqu'on désigne par le mot 'verre' non pas la matière, mais le vase à boire qui en est fait, la transposition du sens n'est point sentie : nous avons affaire au sens figuré consacré par l'usage, au sens dérivé du mot.

C'est à la lexicologie que revient l'étude de ces faits de langue. La stylistique s'intéresse aux *t r o p e s*, c'est-à-dire aux mots et expressions employés dans un sens figuré senti comme tel par les usagers. Pour se faire une idée de la différence, par exemple, entre une métaphore stylistique et une métaphore consacrée par l'usage où l'image est affaiblie, on n'a qu'à comparer ces deux extraits : Te rappelles-tu cette nuit, sur un banc (dans l'allée *en lacets* qui montait derrière les Thermes) ? (Fr. M a u r i a c *Le nœud de vipères*). ...par des tournants

en épingle à cheveux, la voiture partait à l'assaut de la montagne... (A. Maurois. *Nouvelles*)

La force évocatrice de la métaphore neuve, individuelle ('en épingle à cheveux') surpasse de beaucoup celle de la métaphore usuelle ('en lacets'). Ajoutons qu'une métaphore est d'autant plus expressive qu'elle amène une alliance moins attendue.

Nous avons vu, dans la première partie de cet ouvrage, que, le style officiel excepté, tous les styles du français moderne ont recours aux tropes. Nous avons constaté que la langue parlée affectionne les tropes stables de caractère affectif ; que les journalistes et les publicistes emploient des tropes, traditionnels et individuels, à valeur d'appréciation accentuée. Dans un exposé scientifique les tropes ne sont qu'un moyen auxiliaire, sporadiquement employé ; ils ne sont point propre au style scientifique. Les tropes inédits, résultat d'une vision individuelle du monde et moyen efficace de sa représentation, sont l'apanage de la littérature d'imagination, prose et poésie. On distingue plusieurs espèces de tropes selon la nature des rapports qu'ils établissent entre les réalités.

Comparaison imagée

Quand on dit 'Il est fort comme son père', c'est une comparaison exacte, constatation d'un fait. Mais si l'on dit 'Il est fort comme un bœuf', c'est une comparaison imagée. Ce procédé consiste à comparer un objet à un autre pour le représenter d'une manière spectaculaire ou pour en mettre en lumière quelque trait important. La comparaison imagée est souvent hyperbolique : l'exagération sert à souligner la qualité qui semble importante. ...un brouillard flottait *comme une écharpe* sur les sinuosités de la Touques. (G. F l a u b e r t. *Un cœur simple*) Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; —et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, *semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique*. (I b i d.)

La chose que l'on compare à une autre et celle à laquelle on la compare étant nommées toutes les deux, la comparaison est toujours une expression à deux termes.

Au fond, il n'y a pas de transposition du sens, la valeur de chacun des termes d'une comparaison n'étant pas affectée. Mais la comparaison est, ainsi que la métaphore ou la métonymie, un moyen d'expression imagée.

Une comparaison imagée établit un rapport de similitude - entre des choses inanimées : extérieur, par des images sensibles. Evidemment, dans le style scientifique, les métaphores sont, d'ordinaire, privées d'affectivité ; c'est le côté logique qui prévaut. En voici un exemple :

L'aspect morphologique ne doit pas faire oublier *qu'une lutte moins spectaculaire, mais aussi longue, et peut-être aussi âpre*, s'est livrée sur le terrain

de la syntaxe. *Parmi les vaincus* se range notamment toute une série de formes verbales périphrastiques qui ont vécu jusqu'à nos jours en marge de la langue écrite... (J. Chaurand).

L'image créée par une métaphore enrichit nos idées sur un objet ou un phénomène, aide à le mieux comprendre. Partant, la métaphore peut avoir une valeur de cognition et d'appréciation. Dans la prose littéraire et la poésie la métaphore a, de plus, une valeur esthétique. La création d'une œuvre d'art est un acte spécifique : la réalité y est représentée à travers des images. Dans l'art littéraire, la métaphore est un moyen efficace qui aide à connaître et apprécier la réalité.

Personnification

La personnification est une variété de la métaphore. Ce trope consiste à attribuer à une chose inanimée les caractères des êtres animés. On attribue des qualités, des actions, des émotions qui ne sont propres qu'à un être vivant, aux objets, aux phénomènes de la nature, aux sentiments humains, aux notions abstraites, etc. Quand on prête à un objet, pour une seule fois, un des caractères des êtres animés, la personnification n'est que partielle. Par exemple : Le vent qui *gémît*, le roseau qui *soupire*. (L a m a r t i n e. *Le lac*) ...les carcasses des charmilles, les bosquets maigres *grelottent* sous la pluie éternelle. (Fr. M a u r i a c *Le nœud de vipères*) ...elle fermait les yeux au *souffle de la terre endormie* herbeuse et mouillée. (Fr. M a u r i a c . *Thérèse Desqueyroux*)

Mais souvent la personnification est prolongée : Paris *est né*, comme on sait, dans cette vieille île de la Cité qui a la forme d'un berceau [. . .] dès les rois de la première race, *trop à l'étroit dans son île, et ne pouvant plus s'y retourner, Paris passa Veau*. (V. Hugo. *Notre-Dame de Paris*). L'Angleterre a été le berceau du sport. La boxe, le tennis, le football, le golf sont tous *des enfants* anglais. Avec le temps, ils *se sont émancipés*, ils *ont voyagé* ; on leur a fait *commettre des mésalliances*. (P. D a n i n o s . *Les carnets du major... Thompson*)

Rare dans un exposé scientifique, plus fréquent dans les journaux et les ouvrages des publicistes, ce trope est le plus souvent employé dans la prose d'art et la poésie.

Dans les ouvrages scientifiques, surtout dans les articles destinés à vulgariser les sciences, la personnification aide à exposer la matière de façon concrète : Aujourd'hui la machine n'est plus seulement un muscle mécanique. Elle *pense* son travail ... Les machines sont « informées » de leur travail par des bandes métalliques, magnétiques, des films ou des disques. (M. H i n c k e r. *Grande aventure de l'automation*)

Dans les écrits et les discours politiques la personnification est un moyen de présenter un fait social sous une forme imagée, concrète et expressive. Anatole France signale ainsi l'approche de la révolution de 1905 en Russie : Nous

voyons que la révolution *chemine*, et *ne s'arrêtera pas*. (A. France. *Discours...*)

Pour un écrivain, pour un poète la personnification est un trope riche en ressources stylistiques. En voici quelques exemples. Anatole France qui aime sa ville natale, attribue au ciel même de Paris des qualités et des actions d'un être animé : J'ai contemplé le ciel d'azur qui répand sur la baie de Naples sa sérénité lumineuse. Mais notre ciel de Paris est plus *animé*, plus *bienveillant* et plus *spirituel*. Il *sourit*, *menace*, *caresse*, *s'attriste* et *s'égaie* comme un regard humain. (A. France. *Le crime...*)

On personnifie souvent les qualités et les sentiments de l'homme et, mariant la personnification à la métonymie, on les fait agir (au lieu de l'homme même) : ...*la vanité* de Mathilde *était furieuse* contre lui. (Stendhal. *Le Rouge et le Noir*) Ce jeune prélat fut effrayé sans doute *des yeux tendres que fixait sur lui la timidité de Julien*. (Ibid.)

Ah ! que j'ai été alors amusée par *les transparentes roueries auxquelles avait recours ton avidité* pour rassurer ta conscience... (A. Maurois. *Nouvelles*)

La personnification est aussi employée comme moyen de présenter un fait social ou politique sous une forme imagée. Par exemple : ...*c'étaient toujours le luxe et la misère se prenant aux cheveux*. (Stendhal. *Le Rouge et le Noir*). Quel est *le père* du privilège ? *le hasard*. Et quel est *son fils* ? *l'abus*. (V. Hugo. *L'homme qui rit*)

C'est par une personnification suivie que Romain Rolland montre la portée historique et sociale de la bataille de Valmy (1792) : Il y avait beaucoup plus qu'une bataille : c'étaient deux mondes, face à face, qui s'affrontaient. Et le vieux monde, saisi de stupeur, s'entendait dire par une voix intérieure : « Tu n'iras pas plus loin ! » Il était vaincu sans s'être battu. (R. Rolland. *Valmy*)

La personnification est surtout fréquente dans certains genres de la poésie. Cf. dans les *Méditations poétiques* de Lamartine : *Du zéphyr l'amoureuse haleine / Soulève encor tes longs cheveux...* / Tandis que *la terre sommeille*, / Si j'entends *le vent soupirer*, Je crois t'entendre murmurer Des mots sacrés à mon oreille. Vois-tu comme le flot paisible Sur le rivage vient mourir ! Vois-tu *le volage zéphyr* Rider, d'une *haleine* insensible, L'onde qu'il aime à *parcourir* !

Métonymie

La métonymie (du grec *métonymia*, changement de nom) est la nomination d'un objet ou d'un phénomène par un mot désignant un autre objet, un autre phénomène, lié au premier par quelque rapport objectif, matériel ou logique. Contrairement à la métaphore qui suppose une association de similitude, la comparaison n'y est pas en jeu. Les rapports entre les objets et phénomènes de la réalité sont divers et variés ; aussi, la métonymie présente-elle nombre de cas particuliers. On prend la partip pnr 1P tmit pf pbs ГЯГРГГ,ПП +]e tout pour la

partie ; le singulier pour le pluriel ; la matière pour la chose fabriquée ; l'instrument de l'action pour l'action ; le contenant pour le contenu, etc.

Souvent le sens nouveau est consacré par l'usage, il devient un des sens dérivés du mot ; la transposition n'étant plus sentie, il est alors une nomination directe d'un objet ou phénomène.

C'est ainsi que certains noms de lieu désignent des produits qui y sont fabriqués ; par exemple, 'Champagne' (s. m), vin mousseux récol.

En quoi consiste les fonctions de la comparaison imagée?

Quand on dit 'Il est fort comme son père', c'est une comparaison exacte, constatation d'un fait. Mais si l'on dit 'Il est fort comme un bœuf, c'est une comparaison imagée.

Une comparaison imagée établit un rapport de similitude a) entre des choses inanimées : ...trois ou quatre *vieux chênes faisant touffe ensemble comme d'énormes choux-fleurs...* (V. H u g o. *Notre-Dame de Paris*). ...*l'extraordinaire mèche* qui, partie de la nuque, *s'éparpillait sur le crâne comme le delta d'un maigre fleuve*. (Fr.. M a u r i a c. *Le nœud de vipères*) ; b) entre des êtres animés : *Le snob royal*, loin d'être mort, vient s'écraser le nez sur les photos-couleurs des Altesses *comme l'affamé à la devanture des grands restaurants*. (P. Daninos. *Snobissimo*). ... *(ils) faisaient cercle* autour des frontières de France, fous de rage et de vengeance, *comme des loups*, attendant l'instant de se ruer. (R. Rolland. *Valmy*). La lettre était longue, décousue. Yvonne Lebrun y passait d'une idée à l'autre — puis revenait à la pensée abandonnée, *comme un chien de race* qui suivrait plusieurs pistes à la fois (M. de Saint Pierre. *Les écrivains*) ; c) entre des êtres vivants et des choses inanimées : *Comme le vin mal traité, il* [Crainquebille] tournait à l'aigre. (A. France. *Crainquebille*). Je regardais par la fenêtre, dans mon attitude favorite : *raide comme bambou*, le nez sur la vitre. (H. Bazin. *Lève-toi...*) ; d) entre l'abstrait et le concret : Où est le commencement de nos actes ? Notre *destin*, quand nous voulons l'isoler, *ressemble à ces plantes* qu'il est impossible d'arracher avec toutes leurs racines. (Fr. Mauriac. *Thérèse Desqueyroux*).

Comparaison imagée comme mise en relief

La comparaison imagée est toujours un moyen de mise en relief ; mais c'est tantôt le côté intellectuel, logique, tantôt le côté affectif qui prévaut. Comparez ces trois exemples : *Les traits de son visage*, impassible autant que celui de Talleyrand, *paraissaient avoir été coulés en bronze*. (H. de Balzac. *Gobseck*). Comme je voudrais être avec vous, mais *je pioche comme un enragé*, et d'ici au mois d'août je serai dans un état de fureur permanente. (G. Flaubert. *Correspondance*). Moi, *je t'aime comme une folle*. (M. P a g n o 1. *Marius*)

Dans le premier exemple, la comparaison établit logiquement un rapport de similitude et souligne le trait, sans l'apprécier. Dans les deux autres, la comparaison, moins logique, a une valeur affective accentuée.

Quant à sa forme, la comparaison peut être construite de différentes manières. Le plus souvent les termes d'une comparaison sont réunis a) par la conjonction 'comme' : ...je vois le petit chapeau tourner dans la spirale de l'escalier *comme* une plume au vent. (A. F r a n c e. *Le crime...*). Il s'approche de notre groupe, un peu timidement, *comme* au Jardin d'Acclimatation, et tend la main à celui qui est le plus près de lui, non sans gaucherie, *comme* on présente un bout de pain à l'éléphant. (H. Barbusse. *Le feu*) ; b) par le pronom 'tel', l'adjectif 'pareil', etc. : Un veston de coupe américaine, beige derrière, bleu devant, pendait, *tel* un sac, sur ses épaules. (H. T r o y a t. *La tête...*). Il rougit et se jugea ridicule, *tel* un cancre appelé devant le tableau noir pour réciter une leçon qu'il n'a pas apprise. (I b i d.). Il traversa en chantonnant le second hall, celui des Ventes, aux vastes murs bordés de casiers *pareils* aux alvéoles d'un gâteau de miel. (M. de Saint Pierre. *Les écrivains*). Tout était propre et râpé dans sa chambre, *pareille*, [. . .] au froid sanctuaire de ces vieilles filles qui passent la journée à frotter leurs meubles. (H. de Balzac. *Gobseck*) ; b) par les verbes 'paraître', 'ressembler à', 'sembler', 'avoir l'air de', et autres : Ses yeux accoutumés à l'ombre reconnaissaient, au tournant de la route, cette métairie où quelques maisons basses *ressemblent* à des bêtes couchées et endormies. (Fr. Mauriac. *Thérèse Desqueyroux*). La mer *semble* un troupeau secouant sa toison. (V. H u g o). ...ses deux hautes tours contiguës dont le toit conique, entouré de créneaux à sa base, *avait l'air de* ces chapeaux pointus dont le bord est relevé. (V. H u g o. *Notre-Dame de Paris*). La pianiste, enfin, habillée comme son piano, portait une robe en imprimé à violentes touches noires et blanches, qui *'apparentait* à une poularde demi-deuil. (A. B 1 o n d i n. *Les enfants du bon Dieu*)

A noter aussi la comparaison indirecte formée à l'aide des verbes 'comparer', 'dire' et autres au conditionnel : Son nez pointu était si grêlé dans le bout, que *vous l'eussiez comparé* à une vrille. (H. de Balzac. *Gobseck*). Pour le reste, *on dirait* d'un thermomètre, elle (la bâtisse) est haute et droite, toute en fenêtres pour prendre le jour. (A. B 1 o n d i n. *Les enfants du bon Dieu*)

L'analyse des comparaisons qualitatives

La comparaison qualitative s'exprime sous sa forme la plus complète par une proposition dite comparative introduite par les conjonctions « de même que », « ainsi que », « comme ». L'antéposition de la subordonnée entraîne parfois un adverbe de rappel au début de la principale :

« Comme un beau cadre ajoute à la peinture, (...) 029 Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté 031 Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure, 033

S'adaptaient juste à sa rare beauté ; »
renvoient au vers du poème de Baudelaire).

034 (les trois chiffres

Il apparaît d'autre part que l'élément essentiel dans ces phrases comparatives, celui qui peut, pour ainsi dire, être mis en facteur commun pour les deux signifiés a et b, est le verbe : « J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou, ». 009

Si les exemples de telles répétitions sont rares, c'est qu'elles sont le plus souvent considérées comme des négligences. Dans d'autres cas, le verbe-noyau de la compa raison est repris par le verbe « faire » : « Ces monstres disloqués

005 Se traînent, comme font les animaux blessés, ». 014. Mais le verbe « faire », sémantiquement pauvre, est plus souvent remplacé par un substitut plus riche, « nourrir » reprenant « alimenter » : « Et nous alimentons nos aimables remords, 003 Comme les mendiants nourrissent leur vermines. » 004. Cette répétition déguisée n'est pas indispensable. Le verbe peut être supprimé alors que son sujet et même ses compléments sont maintenus : « Je te frapperai sans colère 001 Comme Moïse le rocher ! » 003 « Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, 013 Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. » 014. Dans ces deux exemples, le verbe garde respectivement, en plus du sujet, son complément d'objet et son complément de lieu.

S'il manque le verbe, s'agit-il toujours d'une ellipse considérée comme figure, c'est-à-dire comme ornement du style ? La comparaison sans verbe exprimé n'est pas nécessairement plus élégante ou plus poétique ; pour Baudelaire, la répétition, textuelle ou déguisée, présente parfois des avantages rythmiques ; comparons ainsi : « Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique » (p. 252) et « Comme d'autres esprits voguent sur ta musique, 009 Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum. » 010. Lorsque la proposition comparative est réduite à son seul sujet (5), on peut l'analyser aussi comme simple complément de comparaison.

Dans les exemples précédents, le verbe-noyau de la comparaison est un verbe d'action ; mais il peut être aussi bien un verbe attributif : « Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, ». 139

L'accent est alors mis sur la qualité commune aux objets comparés. L'adjectif, noyau de la comparaison, conserve ce rôle quelle que soit sa fonction, attribut, mais aussi apposition ou épithète: « Exaspéré comme un ivrogne qui voit double, 045 Je rentrai, » 046 « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, ». 009

La comparaison se construit donc soit autour d'un verbe, soit autour d'un adjectif, c'est-à-dire autour d'un prédicat sous ses deux formes possibles, la qualité ou l'action. Le prédicat justifie l'analogie établie entre deux substantifs,

ou si l'on veut deux substances, par exemple les parfums et les chairs d'enfants ayant comme qualité commune la fraîcheur.

D'un point de vue grammatical, c'est aussi au prédicat que se rattache la comparaison : sous forme de proposition plus ou moins complète, ou limitée à un substantif, elle complète l'action verbale ou la qualité exprimée par l'adjectif. Sa fonction est assimilable à celle du substantif complément de manière ou de l'adverbe de manière .

Parfois la juxtaposition dans une même phrase du complément de manière et du complément de comparaison souligne leur rôle commun : « Je te frapperai sans colère 001 Et sans haine, comme un boucher, » 002. Parfois le complément de comparaison est mis sur le même plan qu'un adverbe de manière : « Cependant des démons malsains dans l'atmosphère 011 S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire, » 012. Le prédicat peut même être précisé de trois manières : « Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde, 006 Tu sillones gaiement l'immensité profonde 007 Avec une indicible et mâle volupté. » 008.

D'autre part, comme l'adjectif est au substantif ce que l'adverbe est au verbe et à l'adjectif, on pourrait s'attendre à rencontrer aussi des comparaisons dont le noyau serait un adverbe. Mais Baudelaire semble éviter cette construction et surtout il est difficile en général de dissocier l'adverbe de l'action verbale. Dans le vers : « Que nous pressons bien fort comme une vieille orange. », 020 « fort » est certes un adverbe, mais la comparaison porte à la fois sur l'action de presser (« comme une orange ») et sur la manière dont elle s'accomplit, c'est-à-dire « fort » (parce que l'orange est « vieille »). De même dans : « Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, 013 Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. », 014 dormir est complété par « comme un hameau » et paisible explique « nonchalamment ». C'est donc bien au prédicat verbal que se rattache le complément de comparaison ; et, comme il joue un rôle voisin de celui de l'adverbe, le faire porter sur un adverbe reviendrait à exprimer la modalité d'une modalité, précision rarement utile ou poétique.

Si certaines comparaisons s'apparentent ainsi à l'adverbe de manière, d'autres sont proches de l'adverbe d'intensité. G. Gougenheim considère comme morphèmes d'intensité les comparaisons âgées du type « beau comme un astre ». A ces moyens d'expression dont dispose le locuteur courant correspondent les créations originales des poètes, trop variées, il est vrai, pour prendre place dans des inventaires de faits grammaticaux, trop chargées de connotations individuelles pour être ramenées à des mots-outils. Comment un poète ne chercherait-il pas à renforcer autrement que par le banal superlatif absolu les adjectifs les plus courants appartenant au vieux fonds de la langue, de surcroît monosyllabiques et classés par P. Guiraud dans le vocabulaire de base de la

poésie , par exemple « beau » et « doux » ? L'adjectif « beau », même répété au sein d'une même phrase, échappe à la routine grâce aux comparaisons comme : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre, » 001 « Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir. » 008 « Ta tête, ton geste, ton air 001 Sont beaux comme un beau paysage ; ». 002. Et à l'expression figée « doux comme un agneau », Baudelaire substitue « doux comme les hautbois » 010 « doux comme un secret » 013, « doux comme des jeunes filles » 014, « doux comme la nuit » 003, « doux comme la lune » 032, « doux comme la mer » 011.

L'expression de l'intensité semble naturelle pour un adjectif désignant une qualité, mais elle est possible aussi pour l'action verbale et théoriquement pour l'adverbe, dans : « - Infâme à qui je suis lié Comme le forçat à la chaîne, Comme au jeu le joueur têtue, Comme à la bouteille l'ivrogne, Comme aux vermines la charogne, » 007 à 011. Baudelaire exprime, en même temps et non sans exagération, la manière et l'intensité de l'action subie. La comparaison, de même que l'adverbe de manière en -ment, apparaît alors comme une forme d'hyperbole.

Comme la notion d'intensité est proche de celle de quantité, des liens unissent les comparaisons toutes qualitatives des exemples précédents aux comparaisons quantitatives qui, sous le titre de « degrés de comparaison », font l'objet d'un chapitre séparé dans les grammaires, ce qui est justifié par la morphologie de l'adjectif dans certaines langues.

Les fonctions stylistique des métaphores dans les textes

C'est précisément dans les œuvres littéraires que les fonctions stylistiques de la métaphore sont les plus variées. Elle aide :

- à représenter les êtres et les choses de manière spectaculaire,
- à faire le portrait moral, à montrer l'état d'âme des personnages,
- à expliquer des faits de la vie sociale,
- à exposer d'une manière probante des idées touchant art, philosophie, vie sociale, etc.

Examinons donc ces fonctions de la métaphore sur des exemples :

...un nez pointu, des traits volontaires, ramassés dans *un océan dégraisse*, dont les dernières vagues formaient les plis du cou. (R. M a r-t i n du Gard. *Les Thibault*)

Ici la métaphore suivie nous aide à voir le visage d'une vieille femme. Saisirez-vous bien cette figure pâle et blafarde, à laquelle je voudrais que l'Académie me permît de donner le nom de face *lunaire* : elle ressemblait à du vermeil dédoré. (H. de B a l z a c . *Gobseck*)

Les épithètes 'pâle' et 'blafarde', pris au propre, l'épithète métaphorique 'lunaire', la comparaison imagée 'elle ressemblait à du vermeil dédoré', visent un seul et même but, celui de faire le portrait d'un homme qui mène une vie de reclus.

En ouvrant ma porte ce matin, il y avait autour de mon moulin un grand *tapis* de gelée blanche [.....] c'est parmi les pins *frangés* de givre, les touffes de lavande épanouies en *bouquets de cristal*, que j'ai écrit ces deux ballades [. . .] pendant que la gelée m'envoyait ses *étincelles* blanches... (A. D a u d e t . *Ballades en prose*)

Les métaphores 'tapis', 'frangés', 'bouquets de cristal', 'étincelles' donnent du relief à ce paysage d'hiver.

...le cou, blanc, très blanc, et gracile. *Une plante qui vit en chambre*. Les deux profils du visage étaient asymétriques : celui de droite, langoureux, sentimental, *chat qui dort* ; celui de gauche malicieux, aux aguets, *chat qui mord*. (R. R o l l a n d . *L'âme enchantée*)

Les métaphores complètent le portrait de Sylvie et, qui plus est, permettent de mieux juger de son caractère. Cf. aussi :

La tête baissée sur l'ouvrage, elles avaient l'air de pointer l'une contre l'autre leurs fronts ronds et sans plis,— ce même front bombé, plus mignon chez Sylvie, chez Annette plus fort, capricieux chez l'une, et chez l'autre obstiné,— *la chèvre et la petite taure*. (I b i d.)

Mais Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur. Parcourez-le, décrivez-le : quelque soin que vous mettiez à le parcourir, à le décrire ; quelque nombreux et intéressés que soient les explorateurs de cette mer, il s'y rencontrera toujours un lieu vierge, un antre inconnu, des fleurs, des perles, des monstres, quelque chose d'inouï, oublié par les plongeurs littéraires. (H. de B a l z a c *Le père Goriot*)

Les contradictions de la grande ville, ses vices et ses vertus, les destinées des hommes qui l'habitent ne sont pas connus à fond, et ne le seront jamais. Cette idée que nous avons si sèchement résumée, Balzac l'exprime, sous forme de métaphore suivie, avec beaucoup de relief.

Pour mettre en valeur l'idée qu'il n'y a pas de bonheur sans lutte, Stendhal recourt à cette métaphore suivie :

...le voyageur qui vient de gravir une montagne rapide s'assied au sommet, et trouve un plaisir parfait à se reposer. Serait-il heureux si on le forçait à se reposer toujours ? (S t e n d h a l . *Le Rouge et le Noir*)

C'est précisément dans les œuvres littéraires que les fonctions stylistiques de la métaphore sont les plus variées. Elle aide : a) à représenter les êtres et les choses de manière spectaculaire, b) à faire le portrait moral, à montrer l'état d'âme des personnages, c) à expliquer des faits de la vie sociale, d) à exposer d'une manière probante des idées touchant art, philosophie, vie sociale, etc.

Examinons donc ces fonctions de la métaphore sur des exemples : ...un nez pointu, des traits volontaires, ramassés dans *un océan de graisse*, dont les *dernières vagues* formaient les plis du cou. (R. Martin du G a r d . *Les*

Thibault). Ici la métaphore suivie nous aide à voir le visage d'une vieille femme. Saisirez-vous bien cette figure pâle et blafarde, à laquelle je voudrais que l'Académie me permît de donner le nom de face *lunaire* : elle ressemblait à du vermeil dédoré. (H. de Balzac. *Gobseck*).

Les épithètes 'pâle' et 'blafarde', pris au propre, l'épithète métaphorique 'lunaire', la comparaison imagée 'elle ressemblait à du vermeil dédoré', visent un seul et même but, celui de faire le portrait d'un homme qui mène une vie de reclus. En ouvrant ma porte ce matin, il y avait autour de mon moulin un grand *tapis* de gelée blanche [. . .] c'est parmi les pins *frangés* de givre, les touffes de lavande épanouies en *bouquets de cristal*, que j'ai écrit ces deux ballades [. . .] pendant que la gelée m'envoyait ses *étincelles* blanches... (A. Daudet. *Ballades en prose*).

Les métaphores 'tapis', 'frangés', 'bouquets de cristal', 'étincelles' donnent du relief à ce paysage d'hiver....le cou, blanc, très blanc, et gracile. *Une plante qui vit en chambre*. Les deux profils du visage étaient asymétriques : celui de droite, langoureux, sentimental, *chat qui dort* ; celui de gauche malicieux, aux aguets, *chat qui mord*. (R. Rolland. *L'âme enchantée*)

Les métaphores complètent le portrait de Sylvie et, qui plus est, permettent de mieux juger de son caractère. Cf. aussi : La tête baissée sur l'ouvrage, elles avaient l'air de pointer l'une contre l'autre leurs fronts ronds et sans plis,— ce même front bombé, plus mignon chez Sylvie, chez Annette plus fort, capricieux chez l'une, et chez l'autre obstiné,— *la chèvre et la petite taure*. (I b i d.). Mais Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur. Parcourez-le, décrivez-le : quelque soin que vous mettiez à le parcourir, à le décrire ; quelque nombreux et intéressés que soient les explorateurs de cette mer, il s'y rencontrera toujours un lieu vierge, un antre inconnu, des fleurs, des perles, des monstres, quelque chose d'inouï, oublié par les plongeurs littéraires. (H. de B a l z a c. *Le père Goriot*).

Les contradictions de la grande ville, ses vices et ses vertus, les destinées des hommes qui l'habitent ne sont pas connus à fond, et ne le seront jamais. Cette idée que nous avons si sèchement résumée, Balzac l'exprime, sous forme de métaphore suivie, avec beaucoup de relief.

Pour mettre en valeur l'idée qu'il n'y a pas de bonheur sans lutte, Stendhal recourt à cette métaphore suivie : ...le voyageur qui vient de gravir une montagne rapide s'assied au sommet, et trouve un plaisir parfait à se reposer. Serait-il heureux si on le forçait à se reposer toujours ? (Stendhal. *Le Rouge et le Noir*).

Comment passer de la comparaison à la métaphore dans les textes ?

Les définitions traditionnelles de la métaphore se répartissent en deux groupes : a) la métaphore est une comparaison sans terme introducteur ; b) la

métaphore est un transfert de sens « en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit », selon les termes de Dumarsais. Prenant ces deux définitions comme hypothèses de travail, nous les examinerons successivement.

En fait, la première définition est déjà multiple ; elle vise le plan du contenu dans sa première partie, celui de l'expression dans la seconde, surtout la syntaxe.

C'est précisément du point de vue syntaxique que cette définition semble au premier abord justifiée, par exemple dans les cas où le terme métaphorique est un substantif mis en apposition à un autre, : « Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres, » 009. La mise en apposition de « chrysalides » à « pensers », selon le sens étymologique d'« apposition » peut d'ailleurs être considérée comme la première démarche de celui qui compare, c'est-à-dire place côte à côte deux objets. La différence, c'est que, dans la comparaison, un mot outil sert de lien entre les deux signifiants qui, dans la métaphore, ne sont plus séparés que par une virgule. Cependant, ce temps d'attente permet à l'auditeur ou au lecteur de reconstituer le lien manquant : ce rôle de la ponctuation ou du silence dans l'expression orale est senti comme nécessaire dans tous les cas, mais surtout si l'apposition, antéposée, rend l'analogie plus surprenante, ainsi entre Lazare et le cadavre d'un vieil amour : “Où, Lazare odorant déchirant son suaire, 018 Se meut dans son réveil le cadavre spectral 019 D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral. » 020

Un cas voisin et fréquent est celui du terme métaphorique en fonction d'apostrophe, avec ou sans « ô ». Dans le poème 024, l'être aimé, identifié grâce au pronom « te » du début, est désigné ensuite par des appellations métaphoriques diverses : « O vase de tristesse, ô grande taciturne », « belle », « ornement de mes nuits », puis « ô bête implacable et cruelle ». Ce cas semble voisin de la comparaison : le signifiant a, annonce ici le pronom « te », les signifiants imagés b, c, etc., et ils sont tous mis en parallèle.

Ce cas pourrait d'ailleurs être ramené au précédent, si l'on admet que les mots mis en apostrophe peuvent être considérés comme mis en apposition au pronom de la deuxième personne, qui est « te » dans l'exemple précédent. Dans *La chevelure*, la métaphore « O toison » 001 est une sorte d'apposition antéposée à « cette chevelure » 004 ; plus loin, le pronom de la deuxième personne apparaît dans « Tu contiens, mer d'ébène » 014 ; les objets comparés, chevelure et mer, sont bien également mentionnés, comme les deux termes d'une comparaison, mais sans autre outil de liaison que la ponctuation . Le point particulier est que le signifiant a est le plus souvent réduit à un pronom, et en particulier à un pronom de la deuxième personne.

Mais les termes métaphoriques ne sont pas toujours employés dans ces deux fonctions privilégiées que sont l'apposition et l'apostrophe. Dans une

apposition assez libre comme: « O toi, tous mes plaisirs ! ô toi tous mes devoirs ! 002 les termes en apposition à « toi » jouant le rôle de l'attribut dans les relatives restituées * toi qui es tous mes plaisirs * toi qui es tous mes devoirs. Or nombreux sont les exemples où le terme métaphorique b est attribut du terme propre a ; c'est le cas notamment de toute définition comportant une image : « Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore » . 007.

Il arrive aussi que les deux termes a et b soient dans un rapport de dépendance, l'outil grammatical étant la préposition « de » dans la « fausse détermination » : « Le canevas banal de nos piteux destins. » 027.

Il convient de distinguer cette tournure du véritable complément déterninatif marquant par exemple une relation du type possédé-posseur : « la grâce enfantine du singe » 042 ; en procédant par transformation, on fait apparaître le verbe « avoir » exprimant la possession : le singe a une grâce enfantine. Il n'en est pas de même pour la fausse détermination « la ménagerie infâme de nos vices » ; la transformation donne : nos vices sont une ménagerie infâme . Le verbe qui apparaît est cette fois « être » marquant l'identité entre les deux objets rapprochés, ce qui nous ramène au cas précédent du terme métaphorique en fonction d'attribut.

Les deux signifiants a et b peuvent se combiner dans les deux ordres possibles :

- le terme imagé b peut être le substantif déterminant, selon le type assez répandu « flanc d'ébène » 004, ou « sa bouche de fraise » 001 ; par transformation on obtient - sa bouche est fraise, ou - est une fraise, ce qui revient à une identification des deux substances, ou encore - sa bouche est de fraise, où le complément déterninatif métaphorique est senti comme plus proche d'un complément de matière, cette tournure étant à mettre en parallèle avec un exemple explicite : « Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants », 009. Mais le complément de matière n'est-il pas aussi une manière de déterminer la substance au sens propre du terme ?

- le terme imagé b peut être aussi le substantif déterminé : « le riche métal de notre volonté », ce qui, pour reprendre l'exemple précédent, équivaldrait a - la fraise de ta bouche. L'image peut paraître plus audacieuse, puisque le terme métaphorique, parfois énigmatique, n'est expliqué que par le complément qui le suit. Dans la transformation, c'est comme dans le cas précédent, le terme métaphorique b qui devient attribut : - notre volonté est un riche métal, comme - sa bouche est une fraise . Il s'agit dans les deux cas de l'identification de deux objets par l'intermédiaire du verbe être

C'est d'ailleurs bien le terme d'identification qui semble à retenir pour distinguer de la comparaison les quatre types précédents d'image classés selon la fonction de b ; les cas de mise en apposition ou en apostrophe supposent, eux

aussi, une relation implicite d'identité entre les deux objets séparés seulement par une virgule ; chaque fois il est possible de restituer une phrase attributive qui serait : - les pensers sont des chrysalides, et tu es une forêt aromatique. Ces quatre cas, même grammaticalement différents, sont équivalents sur le plan du contenu. Ils se ramènent au schéma a est b.

Si en d'autres termes on considère les deux ensembles formés virtuellement par les prédicats possibles de a et de b, leur égalité définit l'identification, alors que la comparaison est limitée à leur intersection. Par exemple, dans « ô lune de ma vie » 002, l'être aimé est identifié à l'astre sans que des bornes soient fixées à l'imagination de l'émetteur comme du récepteur du message. Des variantes individuelles peuvent enrichir, et modifier, le contenu sémantique du texte. Dans la comparaison du type « Ton œil doux comme la lune » 032, et « Des baisers froids comme la lune » 006, le récepteur doit accepter avec soumission une analogie limitée et motivée ; l'identification appelée métaphore lui ouvre au contraire toutes les voies de l'imaginaire, avec les risques que présente cette totale liberté. Toutes les exagérations sont permises, la métaphore est alors une des formes possibles de l'hyperbole vantée par Baudelaire .

Puisque le prédicat n'est pas précisé, il en résulte que la métaphore dite « filée » ou « continuée » est le développement naturel de la métaphore simple. Elle consiste à expliciter, en partie du moins, les analogies illimitées entre les prédicats. L'image des chrysalides désignant les pensers 009 appelle les mots « frémissant », « aile », « essor » ; de même « broder » et « dessin » s'expliquent par la métaphore du canevas imageant les destins 027.

Au total, la définition de la métaphore comme comparaison sans terme introducteur serait à reconsidérer. Le critère, purement externe, du terme introducteur n'est acceptable que si les deux signifiants ne sont séparés que par une virgule, et encore en apparence seulement, car la virgule dans les cas d'apposition et d'apostrophe peut, à la limite, être assimilée à un lien d'identité comparable au verbe être ou à la préposition « de ». L'absence de mot outil ne peut servir ni de trait distinctif de la métaphore, ni d'argument en faveur d'une hardiesse plus grande de la métaphore par rapport à la comparaison.

La différence et la hardiesse tout à la fois viennent plutôt de ce que l'analogie va jusqu'à l'identification complète dans le type III, atténuée dans le type II, alors que dans la comparaison classique de type I, elle est seulement un rapprochement partiel. On pourrait dire encore qu'il existe entre les types I et III la même différence qu'entre les triangles semblables et les triangles égaux : les premiers sont comparables pour certaines propriétés communes, à savoir l'égalité des angles à l'exclusion de celle des côtés, alors que, pour les triangles égaux, toutes les propriétés sont communes et les deux figures super-posables.

D'autre part, si les quatre types de métaphore par identification se ramènent au schéma $a = b$, b et a ne peuvent être que des substantifs comme dans la comparaison. Si donc on tenait à réunir sous une appellation commune les figures d'analogie dans lesquelles les deux signifiants sont cités parallèlement, on pourrait discerner la comparaison proprement dite, dans laquelle l'analogie entre les substances est limitée au prédicat exprimé, et la comparaison identifiante des types II et III qui suppose une analogie totale de la substance et de ses prédicats possibles. Ces trois types d'image constitueraient alors la famille des comparaisons.

Il n'en reste pas moins que le terme de comparaison perd de sa compréhension, c'est-à-dire de sa précision, si on l'étend aux images des types II et III, où le rapprochement de a et de b va jusqu'à l'identification.

Ainsi, la première définition, au premier abord justifiée, n'est satisfaisante ni sur le plan des signifiants, en ce qui concerne l'absence de terme introducteur, ni sur le plan des signifiés, l'analogie étant plus complète dans les identifications que dans la comparaison.

L'intérêt de cette définition n'est cependant pas négligeable ; elle permet d'isoler par un critère syntaxique les quatre modèles d'identification du type III ; il convient alors de classer à part les autres exemples auxquels ces schémas ne s'appliquent pas, ainsi : « Appareillons » 138, « bariolé » 014, « roulis » 023. Cités sans leur contexte, ces mots, verbe, adjectif ou substantif, ne présentent aucun trait qui atteste leur emploi métaphorique. Même avec le contexte. « Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! », « De ton esprit bariolé ; » « Et mon esprit subtil que le roulis caresse Saura vous retrouver, ô féconde paresse ! », la première définition n'explique rien : il ne s'agit pas de la comparaison ou de l'identification de deux substances a et b , et le problème de l'absence de terme introducteur ne peut même pas se poser.

L'ironie

Le mot 'compliments' substitué par ironie à son antonyme 'injures', y devient son synonyme.

La contradiction flagrante entre le fait, la situation ou le contexte, et le sens propre du mot lui prête un sens Contraire. C'est la collision des deux sens opposés du mot, du sens nominatif et de celui qu'il prend dans le contexte, qui fait de ce trope un moyen stylistique très efficace.

L'ironie prend souvent la forme de l'antiphrase : on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre, on loue pour accentuer le blâme. Par extension, le terme *ironie* s'applique à tout jugement qui exprime le blâme sous la forme d'un éloge. Le contexte, les faits énoncés permettent d'en saisir le vrai sens :

Mais voilà un nouvel éclair, puis un autre. Les coups de canon se succèdent, se précipitent. Les aides de camp courent aux fenêtres. Est-ce que les Prussiens attaqueraient ?

— Eh bien, qu'ils attaquent ! dit le maréchal en mettant du blanc... A vous de jouer, capitaine.

L'état-major frémit d'admiration. *Turenne endormi sur un affût n'est rien auprès de ce maréchal, si calme devant son billard au moment de l'action...* (A. Daudet. *La partie de billard*)

L'ironie est fréquente dans la langue parlée, émotive de sa nature ; l'intonation décèle le sens ironique des paroles et le souligne.

L'auteur d'un exposé scientifique s'arme quelquefois de l'ironie pour polémiquer avec ses adversaires.

Les journalistes, les publicistes et les écrivains et poètes recourent souvent à l'ironie pour énoncer des jugements d'appréciation.

COURS N 7

THEME: L'ASPECT STYLISTIQUE DES FAITS DE MORPHOLOGIE

Plan du cours

1. L'emploi stylistique des catégories grammaticales du substantif.
2. L'article et ses valeurs stylistiques.
3. L'emploi stylistique des pronoms.
4. L'emploi stylistiques des formes verbales.
5. L'emploi stylistique des adjectifs.

Mots-clés: nuances expressives des faits de morphologie, différenciation stylistique des faits de grammaire, aspect stylistique du substantif, valeur stylistique du substantif, valeur stylistique du genre, valeur stylistique du nombre, fonction stylistique du pronom, fonction stylistique des formes verbales,

L'aspect stylistique des faits de grammaire

L'étude stylistique des éléments grammaticaux d'une langue a pour point de départ les données de la grammaire : la stylistique étudie les nuances expressives d'ordre sémantique et affectif qui s'ajoutent éventuellement à la valeur grammaticale des faits de langue. D'autre part elle précise la couleur stylistique des faits de grammaire due à l'usage plus ou moins large ou limité qu'ils trouvent dans les différents styles du français.

Le problème de la synonymie des faits de grammaire est lui aussi du ressort de la stylistique. Cette science compare les formes grammaticales servant à énoncer une même idée pour établir les différences d'ordre stylistique que ces formes comportent. La différenciation stylistique des faits de grammaire ne va

pas aussi loin que celle du lexique. La valeur grammaticale des faits de langue porte un caractère abstrait ; les normes de grammaire sont stables, unes et obligatoires pour tous les sujets parlants. Aussi, les faits de grammaire sont-ils pour la plupart d'un usage général. Néanmoins ils ne sont pas tous nécessairement « neutres », c'est-à-dire privés de couleur stylistique et de nuances expressives.

Dans la première partie de ce livre on a vu que chacun des styles du français moderne a ses particularités quant au choix et à l'emploi des faits de grammaire. Soient les temps du verbe : le passé composé est le temps de la langue parlée, de la conversation, et le passé simple est celui des styles écrits, de la narration.

Mais en somme la morphologie est assez pauvre en variantes stylistiques. La différenciation stylistique est plus marquée dans la syntaxe. Selon les circonstances de l'énoncé on varie la construction de la phrase tout en exprimant la même idée.

La valeur stylistique des substantifs est intimement liée à leur sens grammatical. Les substantifs (ou les noms) servent à désigner les choses, les êtres animés et les notions abstraites, les qualités et les actions. Les catégories grammaticales du nom français (son genre et son nombre, son caractère déterminé ou indéterminé) sont généralement exprimées par l'article.

Le genre

Le genre des substantifs ne peut avoir qu'une valeur stylistique restreinte, car il est trop bien défini et ne prête pas au choix. On hésite parfois sur le genre de certains substantifs. Mais ce sont là ou des fautes réelles, ou bien un usage en devenir. On se trompe le plus souvent sur le genre de mots savants d'un usage limité, ou de mots d'origine étrangère. Ainsi, on fait masculin le nom savant 'disparate' / et féminin le mot 'effluve' *m*. Même chez les bons écrivains on relève de pareilles erreurs, surtout quant aux mots qui commencent par une voyelle ou qui se terminent par un *e*. On trouve : *premières narcisses* et *un topaze* chez Giono, *excellente antidote* chez H. Bazin, *un disparate bizarre* chez M. Proust. Parfois, les dictionnaires eux-mêmes ne sont pas d'accord sur le genre d'un nom. C'est le cas pour le nom 'agave' que les dictionnaires font tantôt masculin, tantôt féminin.

L'usage décide en définitive du genre d'un substantif. C'est ainsi que le nom 'amulette' considéré jusqu'au XVII^e siècle, tantôt comme masculin, tantôt comme féminin, est de nos jours enregistré par tous les dictionnaires comme nom féminin. Lorsqu'il s'agit de pareilles hésitations, c'est la langue qui est en jeu. La stylistique y prête attention en tant que certains de ces écarts portent un caractère familier ou populaire.

La catégorie du genre acquiert parfois un certain rôle stylistique dans les œuvres littéraires (prose et poésie). Il arrive que les auteurs de romans et

nouvelles historiques prêtent, à dessein, à certains substantifs le genre qui leur avait été propre autrefois, ce qui confère au discours des personnages ou de l'auteur une teinte archaïque et transporte le lecteur dans une époque révolue. Le roman de V. Hugo *Notre-Dame de Paris* dont l'action se passe au XV^e siècle nous en fournit l'exemple suivant : le substantif 'image' y est employé comme nom masculin: «*ce grand image* de Saint-Christophe», selon l'usage de l'époque, les hésitations sur le genre de ce substantif ayant existé jusqu'au XVII^e siècle.

La catégorie du genre non motivée pour la majorité des substantifs peut perdre son caractère purement formel lorsqu'il s'agit de la personnification des objets ou des animaux. Animaux ou objets personnifiés figurent alors, selon le genre des noms qui les désignent, comme des personnages de la société humaine, hommes et femmes, respectivement. Dans les fables de La Fontaine les noms d'animaux jouent le rôle de noms propres d'hommes ou de femmes, ce qui est souligné par les titres ou formules qui les accompagnent, ainsi que par l'orthographe (les lettres majuscules).

Comparez : *dame Belette, demoiselle Belette, dame Mouche, maître Corbeau, maître Renard, Messire Rat*. Cf. aussi : *Ça, Messieurs les chevaux, payez-moi de ma peine. (Le Coche et la Mouche)*

Les choses personnifiées représentent aussi des êtres vivants, hommes ou femmes, mâle ou femelle, selon le genre des substantifs qui les nomment. Par exemple : Vous voulez de l'argent, ô *mesdames tes Eaux* ! (*Le Berger et la Mer*) ; *La montagne qui accouche* (titre d'une fable).

La catégorie du genre des substantifs est une ressource stylistique qui permet de peindre, sous forme allégorique, l'homme et la femme.

Rappelons-nous les personnages de la nouvelle de Musset *L'histoire d'un merle blanc* qui sont tous des oiseaux. Mais on devine aisément que le merle blanc n'est autre qu'un jeune poète ; il fait la connaissance de plusieurs jeunes femmes qui figurent sous l'aspect de différents oiseaux portant des noms du genre féminin : la pie, la tourterelle, la gelinotte et la merlette. Chacune est douée de quelques traits du caractère féminin. Voici le merle blanc qui raconte sa rencontre avec la pie et la tourterelle : ...à travers les bluets et les coquelicots je vis venir à moi, sur la pointe du pied, deux charmantes personnes. L'une était une petite pie fort bien mouchetée et extrêmement coquette, et l'autre une tourterelle couleur de rose. La tourterelle s'arrêta à quelques pas de distance avec un grand air de pudeur et de compassion pour mon infortune. (A. de Musset)

L'opposition allégorique de l'homme et de la femme prend parfois une forme traditronnelle, devient une tradition poétique. Avec cela, si le genre des substantifs ne se prête pas à cette opposition, il arrive que les poètes le changent délibérément. On connaît assez l'image poétique : 'la rose et le phalène' ; elle se

retrouve chez Hugo, Musset, S. Prudhomme et autres. Ces poètes font le substantif «phalène» masculin, 'le phalène', bien que les dictionnaires français l'enregistrent comme nom féminin¹. Il est à noter que certains dictionnaires mentionnent le changement du genre de ce substantif par les poètes (cf. Larousse du XX^e siècle, t. V, p. 523).

Le nombre

La plupart des substantifs français ont au pluriel le même sens lexical qu'au singulier. Cependant il faut remarquer que certains substantifs abstraits non nombrables employés au pluriel prennent un sens plus concret qu'au singulier. Cf.: 'l'amitié', 'la bonté', 'la tendresse' et 'les amitiés', 'les bontés', 'les tendresses' (manifestations concrètes de ces qualités et sentiments).

Ce sont là des faits de langue étudiés par la lexicologie. Ils ne prennent une valeur stylistique que dans les cas où l'on oppose exprès les deux sens (celui du singulier et celui du pluriel) par plaisanterie ou dans d'autres buts. Soit la phrase de V. Hugo : On dit que je suis un homme bizarre et que j'ai le goût du singulier. C'est vrai, toutes les fois que je songe à ces mots : liberté, grandeur, dignité, honneur, je préfère le singulier au pluriel. (V. H u g o. *Post-Scriptum de ma vie*) L'opposition met en relief la différence sémantique entre le singulier et le pluriel des substantifs en question : la liberté — les libertés — 'droits et privilèges, immunités' la grandeur — les grandeurs — 'dignités, honneurs'

A ce sujet, le poète Eugène Rambert adresse en 1873 au célèbre lexicographe français E. Littré ces vers plaisants :

Pourquoi dans ton Dictionnaire
Mon cher Littré, Toi qui n'es pas un
doctrinaire,
Sec et lettré, Veux-tu qu'on dise la
phalène ?
Au papillon qui se présente
En épouseur, Voit-on la rose complaisante
Dire : « Ma sœur ! » ?

la dignité — les dignités — 'fonctions éminentes, charges considérables, honneurs'

l'honneur — les honneurs — 'distinctions, marques spéciales de respect réservées aux hauts personnages'

Cf. aussi : ...il y a une façon d'accommoder les mots. Pour une Marie Calien, on sort le grand singulier, on lui parle *du*¹ service. Devant Nouy — moins fier et plus faraud — sortons le petit pluriel, réclamons *des*¹ services. (H. B a z i n. *Lève-toi...*) Il m'expliquait toute son existence, faite *de rien*. On plutôt — et qui pis est — faite *de riens*. (I b i d.)

Le pluriel de certains noms de matières s'emploie dans les techniques et le commerce pour désigner les différentes espèces de ces matières, de ces produits (les aciers, les huiles, les fromages, les tabacs, etc.). Ces mots ont au pluriel une certaine couleur stylistique, puisque ils évoquent un milieu spécial, celui du commerce, de la technique.

Dans le français moderne le pluriel des substantifs non nombrables, de matière, ainsi que des noms abstraits, possède certaines nuances sémantiques qui manquent à leur singulier, leur sens lexical restant le même. Le pluriel implique alors quelques nuances supplémentaires, telles que : durée, répétition, grande masse ou quantité :

[Les bouquinistes] qui vivent sans cesse dehors, la blouse au vent, sont si bien travail es par l'air, *les pluies, les gelées, les neiges, les brouillards* et le grand soleil, qu'ils finissent par ressembler aux vieilles statues des cathédrales. (A. F r a n c e. *Le crime...*)

Le pluriel des substantifs 'pluie', 'gelée', 'neige', 'brouillard' implique la répétition de ces phénomènes, nuance qui manquerait au singulier.

Dans l'exemple qui suit, les substantifs 'neige' et 'sable' au pluriel produisent l'impression de grandes masses de ces substances :

Et partout le long de ce rivage démesuré, [. . .) les innombrables villas semées dans la verdure ont l'air d'oeufs pondus sur *les sables*, pondus sur les rocs, pondus dans les forêts de pins par des oiseaux monstrueux venus pendant la nuit du pays *des neiges* qu'on aperçoit là-haut. (G. de M a u p a s s a n t. *Sur l'eau*)

En comparant le singulier du mot 'temps' avec son pluriel on remarque que ce dernier indique le plus souvent une période de longue durée : *Les temps* historiques, préhistoriques. *Les hauts temps*. *Signe des temps*.

Chez les écrivains du XIX^e et du XX^e siècles cet emploi du pluriel des substantifs abstraits et des noms de matière gagne du terrain. Un nombre toujours croissant de ces substantifs figure au pluriel dans les œuvres de la littérature moderne. Les nuances apportées par le pluriel deviennent plus variées. Elles dépendent aussi de l'espèce du substantif employé au pluriel (nom de matière, substantifs abstraits désignant une qualité, un état, un sentiment, une action).

Dans les exemples ci-dessous les substantifs 'clarté', 'tendresse', 'lassitude', 'découragement', 'prudence', 'patience' désignent au pluriel la manifestation concrète et réitérée de ces qualités :

La lune, pleine en ce moment, avait *ces clartés* aiguës particulières aux lunes d'hiver. (E. Z o 1 a. *La fortune des Rougon*) ...elle avait pleuré *ses tendresses* envolées. (I b i d.) Au milieu de *mes lassitudes*, de *mes découragements* et de

toutes *les aigreurs* qui me montaient aux lèvres, tu étais l'eau de Seltz qui me faisait digérer la vie. (G. Flaubert. *Correspondance*)

C'était une personne ravissante, aux longs cils baissés, toute petite, avec *des prudences* adroites de chatte... (A. Maurois. *Nouvelles*)

Car c'était bien cela : un vieux masque d'or, martelé avec de grandes *patiences*. (M. de Saint Pierre. *Les écrivains*)

Les extraits qui suivent nous montrent un emploi spécial des substantifs 'silence' et 'faim' au pluriel pour désigner la répétition de l'état : ...*les silences* de Salmon n'inquiétaient plus personne, dans l'attente profonde et muette de tous. (E. Zola. *L'argent*) Elle était grande et mince, cheveux roux, avec un visage noyé d'indifférence, où ses yeux gris mettaient par moments, sous son air détaché, *les terribles faims* de l'égoïsme. (E. Zola. *Au bonheur...*)

La stylistique a encore une possibilité d'exploiter la catégorie du genre des substantifs : c'est l'emploi du singulier des noms nombrables par métonymie au lieu de leur pluriel ('oeil', mais non pas 'yeux' ; 'bras', 'main' au singulier au lieu de 'bras' et 'mains' au pluriel, etc.). Pour ce fait de langue présentant une des variantes de la métonymie voir pp. 188-190.

L'article

Le sens grammatical de l'article dans le français moderne est multiple. Sa valeur la plus générale est de faire valoir les traits individuels de l'objet (article défini) ou bien les traits qui lui sont communs avec d'autres objets dénommés par le même substantif (article indéfini). Au fait, chaque objet peut être envisagé comme « unique », individualisé, c'est-à-dire possédant des traits individuels qui le distinguent de tous les autres objets : 'C'est *le livre* que j'aime le plus'. D'autre part on peut envisager l'objet comme un représentant concret d'une classe d'objets semblables ayant des qualités communes : 'C'est *un livre*'. Aussi, l'article défini insiste-t-il sur le caractère individuel de l'objet, tandis que l'article indéfini le représente comme un des objets semblables, il le concrétise.

La valeur stylistique des pronoms

La valeur grammaticale du pronom réside dans son aptitude de représenter un être, une chose, une idée, sans les nommer directement. Il comporte une idée d'indication. Comme l'implique le terme même, le pronom (pronomen) « tient la place d'un nom », mais, de fait, il peut aussi bien représenter un adjectif, un adverbe, voire une proposition entière.

La valeur stylistique des pronoms dépend des nuances expressives que leur choix et la manière de les employer peut apporter à l'énoncé. D'autre part, certains emplois des pronoms sont particuliers à tel ou tel autre style de la langue, ce qui leur confère une couleur stylistique spéciale.

Ce sont les pronoms personnels et les démonstratifs dont le choix et l'emploi offrent le plus grand nombre de variétés expressives.

Les particularités de l'emploi des pronoms personnels par les différents styles de la langue ont été étudiées dans les chapitres respectifs. A part ces variantes stylistiques on pourrait indiquer d'autres manières d'employer les pronoms personnels qui, n'étant propres à aucun style de la langue en particulier, comportent des nuances expressives.

Ainsi, l'emploi parallèle des pronoms personnels toniques et atones (conjointes et disjointes) est un des moyens efficaces de mettre en valeur la personne qui agit ou qui subit l'action et de l'opposer à une autre.

On a vu plus haut que la langue parlée tire parti de cette aptitude des pronoms personnels. Le même procédé se retrouve également dans la prose et la poésie française : Et *lui*, que disait-il alors, Thorez ? « Français, unissez-vous ! » (L. Aragon. *Maurice Thorez et la France*). Il chantait **lui** sous les balles. Des mots sanglant est levé. (L. Aragon. *Ballade de celui qui chanta dans les supplices*)

Le pronom 'nous', dont le rôle essentiel est de désigner le sujet parlant en commun avec une autre personne (ou d'autres personnes), peut parfois souligner leur communauté, leur union, l'identité de leurs intérêts et aspirations.

C'est le fait, par exemple, dans quelques chants révolutionnaires : C'est la lutte finale : Groupons-nous, / et demain L'internationale / Sera le genre humain. (*Internationale*)

Souvent on oppose pour un effet de contraste les deux formes du pluriel 'nous' et 'vous' : Lorsque *nous* saurons par ses bases Votre édifice mal d'aplomb, *Vous nous* répondez par du plomb Ou *vous nous* alignez des phrases. (J. B. Clément. *Liberté, égalité, fraternité*) où le pronom 'nous' désigne les gens appartenant au même camp politique que l'auteur, tandis que 'vous' indique, par opposition, le camp adverse.

En s'adressant à une seule personne on peut la tutoyer ou la vouvoyer. Le choix est déterminé par les circonstances de l'énoncé et les rapports entre les interlocuteurs, officiels ou familiers. Dans la conversation on emploie le pronom 'tu' pour s'adresser à ses proches, aux membres de la famille, aux camarades, aux enfants ; on use, au contraire, du pronom 'vous' pour aborder les personnes que l'on ne connaît pas assez bien ou avec qui on ne se permet pas de familiarité. Dans le langage de l'administration et des affaires, dans les discours et les écrits scientifiques, c'est le pronom 'vous' qui est employé. Cet emploi normatif est neutre, exempt d'expressivité. Mais, dans certains contextes, ces deux pronoms prennent une valeur stylistique.

L'emploi de 'tu', 'toi' adressé à un étranger est populaire, ne correspond point à la norme littéraire de la langue. Cet emploi peut être injurieux, grossier, insolent, exprimer le mépris et la haine.

Si les deux pronoms ('tu' et 'vous') figurent dans le même contexte et sont adressés à la même personne, leur rapprochement fait naître des nuances expressives. La tonalité officielle de 'vous' et la cordialité intime de 'tu' prennent du relief par contraste.

Voici un extrait qui le prouve : - Cela vous fait rire, méchante ! - Non, ce n'est pas méchant. *Vous* ne comprenez pas. - Pourquoi riez-vous, alors ? - Je ne *vous* le dirai pas. Elle pensait : « Amour ! Que *tu* es gentil d'avoir de la peine, parce que j'ai fait quelque chose de laid ! (R. Rolland. *Pierre et Luce*)

Le pronom 'vous' qui n'est guère employé pour s'adresser à un ami intime, peut prendre une nuance d'humour si on lui prête ce rôle. Voici une lettre de Flaubert à un ami d'enfance qu'il tutoie, une lettre conçue en style familier et désinvolte. Le pronom 'vous' y apporte soudain une note de raillerie amicale :

Comment, vieux bâtin ! dans quel état un homme comme *toi* est-il réduit ! *Calmez-vous*, brave homme, *calmez-vous* ! Au lieu de tant faire du droit, faites un peu de philosophie, lisez Rabelais, Montaigne, Horace ou quelques autres gaillards... *Remonte-toi* le moral... (G. Fiaubert. *Correspondance*)

Si, au contraire, le 'tu' est préféré au 'vous' pour s'adresser à un personnage haut placé, il aura une valeur dépréciative. Voici V. Hugo adressant à Napoléon III les paroles qui suivent : *Vous* pouvez sur la terre avoir toute la place, Sire ; *vous* pouvez prendre, à votre fantaisie, L'Europe à Charlemagne, à Mahomet l'Asie ; Mais *tu* ne prendras pas demain à l'Eternel ! (V. H u g o. *Les châtiments*)

Relevons le contraste entre l'apostrophe « Sire » et le pronom 'vous', approprié au contexte, d'une part, et le pronom 'tu', qui atteint le prestige du grand homme, de l'autre.

Les pronoms personnels de la troisième personne ('il', 'elle', 'ils', 'elles', etc.), qui, généralement, ne sont pas employés pour s'adresser à l'interlocuteur, prennent rarement des nuances expressives. Néanmoins elles surgissent là, où le pronom de la troisième personne remplace un autre pronom personnel.

Ainsi, en s'adressant respectueusement, voire obséquieusement, à un personnage haut placé, on emploie le pronom de la troisième personne, précédé du titre ou d'une formule de politesse, à la place du pronom 'vous'. En voici des exemples :

Après quelques minutes de conversation, comme le ministre le congédiait en se levant, il se décida à demander : « Son Excellence pourrait-*elle* me désigner les personnes... ? » (E. Zola. *Son Excellence...*) - Et que Madame suive mon conseil, *qu'elle* aille consulter la sorcière de Gazinet. Pour une pièce de cinq francs, *elle* en verra la farce. (Fr. Mauriac. *Les chemins de la mer*)

L'emploi du pronom indéfini-personnel 'on' (souvent collectif) est un des traits particuliers du français. Il tient une place à part dans le système des pronoms, étant apte à servir de synonyme à d'autres pronoms personnels. Nous

en avons vu des exemples dans le chapitre consacré à l'étude du français parlé. Il y a dans cet emploi une certaine désinvolture familière propre à la langue parlée. Il implique aussi des nuances expressives variées et peut avoir une valeur d'appréciation affective. C'est dans ce rôle que nous le retrouvons dans la prose littéraire et la poésie, comme instrument d'appréciation émotive

et comme procédé servant à reproduire, dans le discours des personnages, un des traits particuliers de la langue parlée.

Dans son pamphlet poétique *Les châtiments*, Victor Hugo choisit le pronom 'on', comme un des moyens d'exprimer son mépris et sa haine pour Napoléon III : ...*L'on* n'était qu'une espèce

De perroquet ayant un grand nom pour perchoir ;...

...*On* n'avait pas dix sous, *on* emprunte cinq livres...

Dans la phrase ci-dessous du roman *Le Rouge et le Noir*, l'emploi du pronom 'on' confère, au contraire, une raillerie indulgente et un humour bonhomme aux remarques de Stendhal sur les sentiments contradictoires de l'héroïne : Cette fin de lettre était absolument illisible. *On* donnait une adresse à Dijon et cependant *on* espérait que jamais Julien ne répondrait... (S t e n d h a l. *Le Rouge et le Noir*)

L'omission du pronom personnel-sujet devant une forme personnelle du verbe est un fait plutôt rare dans le langage normalisé. Il se produit pourtant dans la conversation familière, combiné à d'autres procédés propres à la langue parlée. Cf. : 'Connais pas' au lieu de 'Je ne connais pas' : Il se gaussa : - Du piano !... *Connais pas...* Vous tapez du piano ? Compliments ! ... (R. R o l l a n d. *La foire sur la place*)

D'autre part, le pronom-sujet est souvent omis là où l'on a besoin de brièveté, de concision : dans les télégrammes, les cartes postales, etc. : Je garde dans mon portefeuille la seule carte qu'il ait eu le temps de m'adresser : « Tout va bien, *ai reçu* envoi. Tendresses. » (Fr. M a u r i a c. *Le nœud de vipères*)

N'oublions pas que le pronom personnel-sujet fait défaut dans les locutions figées, dictons et proverbes, datant de l'ancienne langue, où la forme verbale à elle seule suffisait à marquer la personne. Cette particularité de l'ancien français peut se retrouver sous la plume d'un écrivain comme un archaïsme, choisi dans un tel ou tel autre but stylistique : Il faut dire que je ne vis rien, j'étais couché depuis neuf heures. *M'étais couché* pour obéir à l'almanach... (R. Rolland. *Cotus Breugnon*)

Parmi les pronoms démonstratifs, ce sont les formes du genre neutre 'ce, ceci, cela, ça' qui possèdent des nuances stylistiques variées. Elles sont synonymes quant à leur sens démonstratif, mais comportent des différences plus ou moins marquées en ce qui concerne leur choix et leur emploi selon le sujet de l'énoncé.

Dans leur sens généralisant, ainsi que pour désigner les choses, ces pronoms sont usités dans tous les styles de la langue. Mais le pronom atone 'ce' ne s'emploie généralement qu'en tant que sujet du verbe 'être' dans les locutions très usitées 'c'est', 'c'était', 'ce qui', 'ce que', etc. (plus rarement il tient le rôle du sujet des verbes 'devoir+être', 'sembler' : 'ce doit être'..., 'ce semble', etc.).

'Cela' et 'ceci' sont des synonymes neutres ; quand il s'agit d'une seule chose ou idée on emploie surtout 'cela'. On emploie le plus souvent 'ceci' quand il y a anticipation : « Rappelle-toi bien *ceci*, mon enfant : les livres sont les vrais amis. » (A. Daudet) (Cf. : Les livres sont les vrais amis, rappelle-toi bien *cela*).

On pourrait dire que 'ceci' — anticipe et 'cela' — résume. Ce sont là des différences déterminées par les traditions de l'emploi.

Quant à la couleur stylistique, il semble que 'ceci' est plus recherché, plus livresque que 'cela'. Cette couleur se fait remarquer surtout quand 'ceci' apparaît dans la conversation. Voici un professeur de lycée qui sermonne un élève : - Connaissez-vous *ceci* ? Et il montra le journal. - Oui, Monsieur. (P. Vaillant-Couturier. *Enfance*). Cependant, dans un même contexte, il est parfois malaisé de sentir la différence entre 'ceci' et 'cela' : - ...ce jeune homme... il ne sera d'aucune utilité si l'on effarouche son orgueil ; vous le rendriez stupide.

— *Ceci* me plaot, dit le marquis, j'en ferai le camarade de mon fils, *cela* suffira-t-il ? (S t e n d h a 1. *Le Rouge et le Noir*)

Le pronom 'ça' désignant les choses, les événements, les idées est largement usité de nos jours non seulement dans la langue parlée, mais dans les autres styles de la langue aussi. La presse y recourt régulièrement, on en trouve des exemples dans les textes scientifiques ; souvent, il voisine avec son synonyme 'cela' : ...sous la III^e République, ou sous le gouvernement qui usurpe ce nom, lorsque des militants ont été poursuivis, est-ce que *ça* n'a pas toujours été dans cette salle... (F. Bonté. *Le chemin de l'honneur*)

Ces mêmes pronoms (le pronom 'ça' en premier lieu, moins souvent 'cela' et, plus rarement encore, 'ceci') dépourvus de nuances expressives quand ils indiquent des choses et des idées, prennent une valeur stylistique tout autre lorsqu'ils sont appliqués aux êtres animés, aux personnes surtout.

Cet emploi n'est pas conforme à la norme littéraire et ne se retrouve que dans la langue parlée familière¹ et encore s'y agit-il le plus sou-» Voir pp. 48-49.

vent de la forme 'ça'. Les écrivains usent de ce procédé expressif pour faire voir leur attitude (ou celle de leur héros) envers les personnes dont il est question.

Dans son recueil de vers *Les châtiments*, V. Hugo exprime sa haine et son mépris pour les cléricaux de l'époque du second Empire. Les pronoms démonstratifs y apportent une nuance péjorative accusée : Approchez-vous ; *ceci*, c'est le tas des dévots. *Cela* hurle en grinçant un *benedicat vos*

C'est laid, c'est vieux, c'est noir. *Cela* fait des gazettes. (V. H u g o. *Les châtiments*). Dans l'extrait ci-dessous de *Madame Bovary* toute une gamme de nuances expressives, attestant l'attitude cynique de Rodolphe Boulanger envers les femmes, est apportée au contexte par un choix heureux des pronoms :

...Tandis qu'il trotte à ses malades, *elle* reste à ravauder des chaussettes. Et on s'ennuie ! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs ! Pauvre petite femme ! *Ça* bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, ce/a vous adorerait, j'en suis sûr o ce serait tendre ! charmant !... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ? (G. Flaubert. *Madame Bovary*).

L'emploi stylistique du verbe

Si l'on trouve, que la stylistique s'occupe de telles versions, qui se présentent libres, imprévisibles du point de vue de la structure de la langue donnée, dans la plupart des cas les différences entre les temps verbaux n'ont pas de relation directe à la stylistique dans la langue française. Ici il y a peu d'oppositions proprement stylistiques. Nous en mentionnerons les plus importantes.

A. Le présent de l'indicatif possède une valeur sémantique étendue. L'action qu'il indique peut se rapporter à de différents moments de l'actualité, ainsi qu'au passé et au futur. Le rôle essentiel du présent de l'indicatif est de marquer une action se produisant au moment même de la parole. Mais il marque aussi bien des actions habituelles se rapportant à une période plus ou moins étendue de l'actualité, et des actions dites « hors du temps » (le présent « absolu »). On distingue aussi le présent dit « d'analyse », dont on fait un usage abondant dans les œuvres de science, pour désigner des faits servant de base à des déductions théoriques. Dans ces cas-là l'emploi du présent ne comporte aucune nuance expressive spéciale.

Cependant il arrive que le présent de l'indicatif devienne synonyme des temps du verbe désignant des actions effectuées au passé ; c'est le présent qu'on appelle « présent historique » ou « présent narratif ». Ce mode d'expression qui n'est pas rare dans la conversation spontanée, est usité surtout par les écrivains pour prêter de la vivacité au récit. Les actions, alors, sont présentées comme se déroulant sous les yeux du lecteur. Le présent historique apparaît dans les moments décisifs ou culminants de la narration ; il met en lumière la rapidité des actions effectuées au passé, les transporte dans l'actualité et prête au récit des nuances expressives.

Tantôt ce ne sont que quelques verbes qu'on met au présent, dans une narration faite au passé : *Sans perdre une minute, je courus chez les voisins, je leur dis la chose en deux mots, et nous convinmes qu'il fallait, sur l'heure, porter au moulin Cornille tout ce qu'il y avait de froment dans les maisons... Sitôt dit, sitôt fait. Tout le village se met en route, et nous arrivons là-haut avec*

une procession d'ânes chargés de blé,— du vrai blé, celui-là ! (A. D a u d e t. Lettres de mon moulin)

Le passé simple présente l'action comme réalisée et terminée au passé et n'ayant, de plus, aucun rapport avec le présent. Dans le français d'aujourd'hui le passé simple est surtout le temps de la narration. Désignant une ou plusieurs actions successives et achevées, le passé simple forme le canevas du récit, lui donne du mouvement.

N'ayant rien de commun avec le présent, ce temps narratif ne s'emploie guère dans la conversation. Cependant, si un des interlocuteurs passé à un récit sous forme de monologue, l'apparition du passé simple est possible. On sait que dans le discours direct des personnages littéraires les écrivains reproduisent les particularités de la langue parlée. Aussi, une nouvelle ou un récit commencent-ils souvent par une conversation animée entre plusieurs personnes ; puis un des interlocuteurs se met à raconter quelque histoire ou anecdote. Voici le début d'une nouvelle de Maupassant : - Puisque je vous dis qu'on ne la croira pas. - Racontez tout de même . - Je le veux bien. Mais j'éprouve d'abord le besoin de vous affirmer que mon histoire est vraie en tous points, quelque invraisemblable qu'elle paraisse.

L'imparfait de l'indicatif désigne essentiellement une action passée inachevée, ainsi qu'une action dans le passé simultanée à une autre. La valeur aspective de l'imparfait est assez manifestée. Son nom, d'ailleurs, l'indique. Conformément à sa valeur grammaticale (temporelle et aspective), l'imparfait est employé dans tous les styles de la langue et dans la littérature comme forme verbale stylistiquement neutre.

Cependant la langue moderne connaît un emploi spécial de l'imparfait de l'indicatif qui confère à cette forme verbale une nouvelle valeur grammaticale et stylistique. L'imparfait, alors, désigne des faits accomplis, mais les présente comme s'ils étaient en train de se réaliser : - Le lendemain soir trois bombes *éclataient* sous la voiture de l'empereur, devant l'Opéra. (E. Zola. Son Excellence...)

L'imparfait est dans ces cas synonyme d'autres temps passés, tels que les passés simple et composé. Compare au passé simple qui ne fait que nommer une action achevée, l'imparfait, tout en désignant la même action, lui donne du relief et produit un effet pittoresque. Aussi, cet imparfait a-t-il reçu le nom de « pittoresque » ou « stylistique ». Comme il est employé le plus souvent dans la narration, on le nomme également « imparfait narratif ». Il est à noter que cette faculté stylistique n'appartient qu'à l'imparfait des verbes dits terminatifs, c'est-à-dire des verbes dont le sens lexical implique la fin (le terme) de l'action (tels que les verbes 'arriver', 'mourir', 'éclater', 'entrer', 'trouver' et autres). La discordance entre le sens terminatif du verbe et la valeur aspective habituelle

de l'imparfait (aspect inachevé) fait apparaître la nouvelle nuance stylistique de ce temps de l'indicatif. L'aspect achevé de l'action désignée par l'imparfait stylistique est souvent accentué par un circonstanciel de temps.

COURS N 8

THEME: L'ASPECT STYLISTIQUE DES FAITS DE SYNTAXE

Plan du cours

1. Phrase nominale, simple, juxtaposée ; phrase complexe.
2. Caractéristique stylistique des figures.
3. La répétition (anaphore et épiphore).
4. Les constructions parallèles et gradation.
5. L'antithèse et l'oxymore.
6. La question et l'apostrophe oratoire.
7. L'ordre des mots et la mise en relief.

Mots-clés: Syntaxe de l'expression, phrase nominale, phrase simple, phrase juxtaposée, phrase complexe, le rythme binaire, le rythme ternaire, construction parallèle, gradation, ellipse, répétition, l'anaphore, l'épiphore. L'ordre des mots, la mise en relief, l'inversion du verbe, place de l'adjectif, phrase segmentée, la mise en opposition, la disposition des mots, pronom régime.

Il s'agit du mouvement général de la phrase ou du texte, résultant de la mise en rapport des segments de longueur variables.

Phrases longues, phrases hachées, rythme binaire ou rythme ternaire, présence ou l'absence des pauses, opposition entre segments inégaux, enrichissent le contenu du message. Il est donc nécessaire d'étudier le rythme d'un texte dans ses rapports avec la signification du texte.

Les phrases nominales sont employées pour réaliser un effet de rapidité, pour détailler sommairement des péripéties d'une action, les éléments d'un tableau.

Ex : *La nuit est tombée. Devant nous, toute la mer... Soudain un calme.Plus d'éclair.*

On emploie les phrases nominales surtout dans la langue orale.

Les phrases simples. « Ma phrase de demain », dit J. Renard : le sujet, le verbe et l'attribut.

Phrases simples sont employées plus souvent dans les dialogues et dans la narration.

Ex : *Elle s'appelait Cecile, elle avait de beaux cheveux blonds nattés.Elle allait à l'école. Elle savait lire.*

On utilise fréquemment les constructions nominales quand il s'agit d'évoquer des sensations trop rapides.

Phrase juxtaposée s'emploie dans la narration simple et rapide, dans la présentation concrète des éléments d'un tableau, d'une description, plus rarement dans l'énoncé d'un raisonnement et d'une explication. **Ex :** *L'orage éclatait. La pluie tombait en rayons blancs. Les carreaux pleuraient comme des yeux.*

Phrase complexe peut être constituée de membres juxtaposés, selon une disposition parallèle qui souligne symétrie dans la pensée ou le raisonnement.

Ex. : *Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de moi,
Pourquoi me faire ce sourire
Qui tournerait la tête au roi ? (V. Hugo)*

Les phrases complexes à plusieurs subordonnées, à l'énumération sont employées dans les descriptions.

Les écrivains, pour ne pas être monotones emploient tantôt les phrases longues, tantôt les phrases hachées, tantôt le rythme binaire, tantôt le rythme ternaire.

Le rythme binaire – construction parallèle, rappelle parfois la cadence de l'alexandrin classique.

Ex : *Nous n'avons pas fait exprès de naître et nous sommes tous honteux de grandir (Sartre).*

*Меҳнат берган олтин шодликдай,
Отилиб тошади шалола.
Шовқини илҳомдан ёрлиқдай,
Юракда кўтарар тарона. (Зулфия)*

Le rythme ternaire - groupement de trois termes hérités de la prose oratoire des anciens reste en honneur dans la prose d'aujourd'hui.

Ex : *Emma maigrit, ses joues palirent, sa figure s'allongea. (Flaubert)*

*Les enfants apprendront à vénérer la connaissance, les
poètes liront leurs oeuvres, les astronomes prédiront
l'avenir. (Le Clézio).*

*Болалар илм-заковотларини ўстирадилар, шоирлар
Шеърларини ўқийдилар, мунажжимлар келажакни
Башират қиладилар. (Ле Клезю).*

Nous allons analyser quelques figures syntaxiques.

Construction parallèle. Les constructions parallèles se sont des propositions qui ont une même structure syntaxique servant de moyen à insister sur une ou plusieurs idées. Le parallélisme de la syntaxe est souvent accompagné d'un choix parallèle de mots ainsi que l'antithèse.

Ex : *Le succès enivre ; le malheur dégrise* (G. Chardonne)

Endormie, elle avait des songes prophétiques,

Eveillée, elle semblait lire dans l'avenir (Chateaubriand)

Ўтган кунларимга келар суқ, ҳавасим,

У – менинг қуёшдай ёшлигим.

Ўтган тунларимга келар суқ, ҳавасим,

У – ойдин шодлик, бебошлигим. (Зулфия).

Gradation

La gradation est un procédé qui consiste à disposer plusieurs mots proches par leur sens, les synonymes, suivant une progression ascendante (grand, énorme, immense, gigantesque) ou descendante (gigantesque, immense, énorme, grand).

Ex : *Je ne connais rien de plus servile, de plus méprisable, de plus lâche, de plus borné qu'un terroriste* (Chateaubriand).

Mais partout la solitude le pénétrait, sèche, aigre, lancinante (Flaubert).

Des heures se succédèrent, lourdes, mornes, interminables, désespérantes.
(Flaubert).

Il est parti.

Parti ?

Oui, parti, disparu. Evaporé ! (Le Clézio)

Кетиб қолди.

Кетиб қолди?

Ҳа, кетиб қолди, зойиб бўлди. Йўқолди! (Ле Клезьо).

Бунчалик камолот, айт-чи, кимда бор,

Кимда бор бунчалик латофат, ҳусн.

Шу чирой, шу ишва, шу ноз, шу виқор,

Баҳтиёр жуфтингга муборақ бўлсин. (Абдулла Орипов).

Ellypse

L'elype supprime des mots généralement exprimés dans une phrase grammaticalement complète pour lui donner plus de force en l'allégeant.

Elle est de mise dans le dialogue, dans les interrogations, les exclamations et l'expression de l'ordre.

Ex : *Qu'as-tu fait ? – s'écria-t-elle. – Justice. – Où est-il ? – Dans le ravin (Merimée).*

*Où est ce que tu vas ?
Tout à fait en haut.
Au sixième ? Moi aussi. (Le Clézio).*

*Қаёққа кетяпсан?
Энг юқори қаватга.
Олтинчигами? Мен ҳам ўша қаватда тураман. (Ле Клезю).*

L'ellipse prend un caractère littéraire dans les maximes et phrases de caractère sentencieux .

Ex : *A bon chat, bon rat.*

Répétition

La répétition, le retour voulu d'un mot ou d'un groupe de mots est un procédé efficace de mis en relief logique et surtout affective.

Ex : *On respirait du sable, on buvait du sable, on mangeait du sable (Maupassant). Il marcha trente jours, il marcha trente nuits (Hugo).*

Il sent l'arrivée de la lumière au fond de son corps, et la terre aussi le sait, la terre labourée des champs et la terre poussiéreuse entre les buissons d'épines et les troncs des acacias. (Le Clézio).

Олам ёғдуга бурканажагини ич-ичида ҳис қилди. Ер ҳам, далаларнинг ҳайдалган ери, тиканаклар ва арғувон дарахтлари орасидаги чанг-тупроқли ер ҳам буни сезади. (Ле Клезю).

L'anaphore est une répétition voulue d'un mot ou d'un groupe de mots en tête de phrase, de strophes poétiques.

Ex : *Voici le soleil qui se couche,
Voici la mer qui fait un mouvement.
Voici la mer tout en or (Claudel).*

*Шу кунларда баҳорга зорман,
Навжувонлик ўти танда йўқ,
Куз сингари заъфар рухсорман,
Мевалар ҳам шохлардан узук.*

*Шу кунларда баҳорга зорман,
Ўз баҳорим каби бемисол,
Баҳор қайтмас, ёнувчи қорман
Ё нўнок қыл бутаган ниҳол.*

(Зулфия).

L'épiphore est la répétition d'un mot ou groupe de mots à la fin de phrases ou strophes poétiques.

Ex : *Sur mes cahiers d'écolier*

Sur mon pupitre sur l'arbre

J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues

Sur toutes les pages blanches

J'écris ton nom .

(Paul Eluard).

Фикрлашдан бошу

Дил толганида,

Ишли онлар ўтиб, эл олганда дам.

Ўзим учун юлиб вақт олганимда ;

Худди юрагимдай мунис бир щамдам

Ёнимда йўқ бўлса,

Уни излайман.

Баҳорга шошқинсам жаннат қилган дуч,

Сўйлашга талтинсам ўргатган куйга.

Жўшқин давраларга журъат берган куч

Буюк,

Боқийлиги зарқ этиб йўга,

Қонимга суқ солса,

Уни излайман.

(Зулфия).

L'ordre normal des termes : **Sujet – Verbe – Complément.**

Ex : *Une tempête s'est déchaînée sur l'Atlantique.*

a) Disposition des mots dans la phrase est caractérisée essentiellement par une tendance au groupement : l'épithète est accolée à son substantif, l'adverbe à son verbe, la préposition à son régime, le déterminé à son déterminant.

L'ordre des mots dans la langue ouzbèke est suivant : пайт ҳоли, ўрин ҳоли – эга – тўлдирувчи – ҳол – кесим.

L'ordre des mots peut être bouleversé lorsqu'on met en relief certains mots ou groupe de mots pour exprimer une émotion vive, ou une insistance, ou un effet particulier.

b) Inversion du verbe.

Cependant le verbe peut, dans les certains cas, prendre place devant le sujet. D'abord normalement dans les phrases interrogatives.

Ex : *Viendrez-vous demain ?*

Ex : *Ёмгирсиз бўлурми йил бўйи кундуз? (Зулфия)*

Dans les phrases positives la présence en tête de la phrase d'un adverbe tel que : **peut-être**, **sans doute**, **aussi** détermine l'inversion au moins dans un type d'énoncé quelque peu littéraire.

Ex. : *Peut-être me diriez-vous que...*

Cette tournure, héritée de l'ancien français n'est qu'une survivance.

On dira dans un énoncé courant :

Ex. : *Quand l'heure du déjeuner sonnera*

mais dans une chanson sentimentale :

Quand reviendra le temps des cerises.

Le verbe peut se mettre en tête toujours dans un type d'énoncé pour exprimer : **un souhait** : *fasse le ciel que...*

une invitation : *ira voir qui voudra de mauvaises tragédies en musique ;*

une hypothèse : *vienne le jour où...*

Place du pronom régime :

Il y a dans la langue littéraire une tendance à mettre le pronom régime avant l'auxiliaire ou l'adverbe.

Ex. : *Nul ne le saurait dire* au lieu de dire : *Il le lui dirait.*

Dans la langue familière on préfère supprimer le sujet régime direct : *je lui dirai* ; **dans la langue vulgaire on dira** : *j'i dirai.*

Place de l'adverbe.

On placera en tête de la phrase un complément circonstanciel ou un adverbe (**lieu, temps, manière**) pour mettre en évidence l'information qu'il apporte.

Ex. : *Une vitre vola brusquement en éclats – Brusquement, une vitre vola en éclats.*

Ex. : *Tout à coup, la mer se mit à motrer plus vite.* (Le Clézio)
Бирданига сувнинг кўтарилиши кучайди. (Ле Клезю)

Place de l'épithète est souvent commandée par le désir de produire un effet de surprise, d'obtenir une expressivité plus grande. Le qualificatif postposé prend de ce fait en quelque façon valeur attributive et peut paraître ainsi mis en relief.

Ex : *Elle songe et sa tête petite s'incline* (Hugo)
Les vertes allées du jardin.

*Мажнунтол йиғлоқи, боши хам дерлар,
қўлларин чўзган-чун тунпроқ тафтига.* (Зулфия)

Le déterminatif antéposé exprime une qualification :

Ex : *La fondante douceur de la neige* (Genevoix).
Cette mécanique existence (Maurois).

1) **Phrase segmentée.**

On rejete le mot ou groupe de mots mis en relief au début ou à la fin de la phrase et on le reprend à l'aide d'un pronom de rappel ou d'un adverbe placé au voisinage immédiat du verbe. Projection en tête d'un mot qu'on attendrait plus loin (**anticipation**) ; l'emploi d'un pronom personnel pour répéter le mot nommé au début (**reprise**).

Ex : *Je ne veux plus entendre parler de cette histoire – Cette histoire, je ne veux plus en entendre parler (**reprise**). Je ne veux plus en entendre parler, de cette histoire (**anticipation**).*

2) **Mise en opposition.**

L'opposition suit ou précède directement le nom, qu'elle qualifie.

Ex : *Tous les deux adoraient la belle, prisonnière des soldats* (Aragon).
Je pars, soldat de la République, pour le désarmement et la dernière guerre (Péguy).

1) Termes de présentation ou d'insistance. On emploie les tournures **c'est, voici, voilà, pour, quant à** lorsqu'on veut marquer d'une emphase particulière un élément de la phrase.

Ex : *Les accidents les plus graves surviennent sur les autoroutes ; C'est sur les autoroutes que surviennent les accidents les plus graves.*

Nous n'avons pas quitté la ville depuis trois mois. Voilà trois mois que nous n'avons pas quitté la ville. Nous n'avons plus guère de mazout ; Pour le mazout (ou quant au mazout) , nous n'en avons plus guère.

*Мана бир неча илдирки, бу фильм экранлардан тушмай келади.
Кино шундай санъатки, уни кекса щам, ёш щам яхши кыради.*

Ainsi nous avons analysé la syntaxe de l'expression.

Questions de contrôle :

1. En quoi consistent les procédés syntaxiques ? Enumerez-les !
2. Quel est le rôle des procédés syntaxiques dans le canevas d'un texte ?
3. Quel est l'ordre de mots en français ?
4. Parlez de la mise en relief.
5. Définissez reprise et anticipation.

OUVRAGES À CONSULTER :

1. Морен К.А. Тетеревникова Н.И. Стилистика современного французского языка, М. 1970, стр. 241-246; 229-241.
2. Потоцкая Н.П. Стилистика современного французского языка, М. 1974, стр. 179-190.
3. Хованская З.И. Стилистика французского языка, М. 1991, стр. 224-225; 277-283.
4. Georgin B. Les secrets du style, Paris 1961, p. 71-73 ; 127-130
5. Marouzeau J. Précis de stylistique française, Paris, p. 153-167 ; 175-189.
6. Cressot M. Le style et ses techniques, P. 1959, p. 213-222
7. Долинин К.А. Стилистика современного французского языка. Л. 1978, стр. 229-258 стр. 277-283.
8. Picoche Jacqueline Structures sémantiques du lexique français, éditions Nathan, 1986.
9. Rey A. La lexicologie – Paris, 1970.
10. Walter Henriette Le Français dans tous les sens, éditions R. Laffont, Paris 1998.
Le Livre de Poche 14001.
11. Walter Henriette. L'aventure des langues en Occident éditions R. Laffont, Paris
1994. Le Livre de poche 14000.
12. www.granddictionnaire.com
13. www.francophonie.hachette-livre.com
14. www.portail.lettres.net
15. www.citationsdumonde.com
16. www.francais-affaires.com

Cours N 9
Thème: La valeur stylistique des figures
Plan du cours

1. Caractéristique stylistique des figures.
2. La répétition (anaphore et épiphore).
3. Les constructions parallèles.
4. La gradation.
5. L'antithèse et l'oxymore.
6. La question et l'apostrophe oratoire.

Mots-clés: figures de l'analogie, comparaison, métaphore, allégorie, personnification; figures de la substitution, métonymie, synecdoque, périphrase, antonomase; figures de l'opposition, antithèse, chiasme, antiphrase, oxymore; figures de l'amplification, hyperbole, anaphore, gradation, répétition, accumulation, paronomase; figures de l'atténuation, litote, euphémisme. figures de la construction, parallélisme, ellipse, anacoluthie, asyndète, interrogation oratoire.

FIGURES

Le français dispose, comme nous l'avons vu, d'une série de moyens syntaxiques de mise en valeur, résultant de la structure même de cette langue. Mais il existe aussi des procédés de mise en relief qui se retrouvent dans des langues différentes et qui ont reçu le nom de *figures*. Les figures sont des procédés stylistiques où la syntaxe, le choix du lexique et l'intonation visent tous le même but, celui de la mise en lumière du même fait.

Les noms des figures datent de l'antiquité. Les rhéteurs et les grammairiens ont multiplié outre mesure ces noms pour désigner les espèces minutieusement différenciées des figures, et il ne semble point nécessaire de surcharger la mémoire de la plupart de ces dénominations.

Nous nous bornerons ci-dessous à donner une classification simplifiée et ne signalerons que les principaux types de figures.

Statut de sens de l'évocation

L'effet de sens des figures est donc de l'ordre d'une évocation et non d'une signification. Entendons par là qu'à la différence d'une signification limitée à une représentation, l'évocation a la forme d'un raisonnement, que son champ de justifications est ouvert et non limitatif, que l'ordre des justifications peut y être variable.

On qualifie les figures de la manière suivante :

I- Les figures de l'analogie : La comparaison, La métaphore, L'allégorie, La personnification ;

II- Les figures de la substitution : La métonymie, La synecdoque, La périphrase, L'antonomase ;

III- Les figures de l'opposition : L'antithèse, Le chiasme, L'antiphrase, L'oxymore ;

IV- Les figures de l'amplification : L'hyperbole, L'anaphore, La gradation, La répétition, L'accumulation, La paronomase ;

V- Les figures de l'atténuation : La litote, L'euphémisme ;

VI- Les figures de la construction : Le parallélisme, L'ellipse, L'anacoluthie, L'asyndète, L'interrogation oratoire.

Les figures de l'analogie

La comparaison. Elle établit un rapprochement entre deux termes (le comparé et le comparant), à partir d'un élément qui leur est commun. Trois éléments sont nécessaires dans l'énoncé: le comparé, l'outil (ou terme) de comparaison et le comparant. Cependant, on peut y ajouter le point commun : — Le comparé qui est la réalité. — Le comparant; l'élément qui fait image. — L'outil de comparaison (comme, pareil à, tel que, ressembler à, plus... que, etc.). Exemple : La lampe brille comme une étoile. La lampe brille comme une étoile. le comparé le point commun l'outil de comparaison le comparant. La comparaison a une double valeur : Elle explique par une image. Elle met en relation deux univers.

On rapproche deux entités quelconques du même ordre, au regard d'une même action, d'une même qualité etc. Développée, la comparaison est un parallèle; limitée à un rôle expressif, c'est la comparaison figurative. Dupriez distingue la comparaison simple (cs) de la comparaison figurative (cf). La première introduit un actant grammatical supplémentaire (substantif), alors que la seconde introduit un qualifiant supplémentaire (adjectif, adverbe). Seule, la comparaison figurative est une image littéraire. Ex. : Il est malin comme un singe (cs = le singe est malin) et : Il est malin comme son père (cf = son père est malin et a également d'autres qualités).

Dans cet exemple tiré de Boris Vian, les deux formes de comparaisons sont apposées : Un morceau de pain frais comme l'œil (cf) et comme l'œil, frange de longs cils (cs). Dupriez définit la comparaison figurative comme une comparaison dans laquelle le choix du comparant (phore) est soumis à la notion, exprimée ou sous-entendue, que l'on veut développer à propos du comparé (thème).

Ex. : La parole est comme une rivière qui porte la vérité d'une âme vers l'autre, le silence est comme un lac qui la reflète et dans lequel tous les regards viennent se croiser (Lavelle).

La comparaison est une image dans laquelle thème et phore sont exprimés (ce dernier par un syntagme) et syntaxiquement reliés par une marque de l'analogie : comme, tel, même, pareil, semblable, ainsi que, mieux que, plus que, sembler, ressembler, simuler, être; ou encore une apposition ou un appariement. L'appariement consiste à remplacer la conjonction comme par un mot lexical : La terre et moi faisons la paire (Audiberti). Dupriez ajoute que si le thème et le phore remplissent des fonctions comme celles de complément du nom / nom ou sujet / verbe, plus rien ne les oppose sur le plan syntaxique et on a une métaphore.

La métaphore. Elle établit une assimilation entre deux termes. Une métaphore peut être annoncée, directe ou filée. Dans la métaphore annoncée, le comparé et le comparant sont rassemblés dans un même énoncé sans terme de comparaison.

Exemple : Un gros serpent de fumée noire. (Guy de Maupassant). Un gros serpent de fumée noire le comparant le compare. Dans la métaphore directe, seul le comparant est exprimé. Exemple : Une étoile brille derrière une vitre. La métaphore filée est une suite de métaphores sur le même thème. Exemple : Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse/ Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,/ De cette fonction sublime de berceuse? (Charles Baudelaire).

Comme la comparaison, la métaphore a une valeur d'illustration. La correspondance qu'elle établit entre deux objets, deux sensations, deux idées va jusqu'à l'identité. La métaphore du « serpent » précise la forme de la fumée. Mais, bien plus, la fumée devient serpent, ce qui lui donne une connotation inquiétante. La métaphore est une métamorphose. Les clichés sont des métaphores passées dans le langage courant. Exemple : Être à cheval sur les principes.

L'allégorie. Elle représente de façon imagée (par des éléments descriptifs ou narratifs) les divers aspects d'une idée, qu'elle rend moins abstraite. Exemple : L'Angleterre est un vaisseau. Notre île en a la forme: la proue tournée au Nord, elle est comme à l'ancre au milieu des mers, surveillant le continent. (Alfred de Vigny). Dans cet extrait de Chatterton, la domination de l'Angleterre sur les mers est rendue sensible par l'allégorie du vaisseau.

La personnification. Elle représente une chose ou une idée sous les traits d'une personne. Exemple : Vivez, froide Nature, et revivez sans cesse. (Alfred de Vigny). La personnification de la nature accentue sa dureté envers l'homme faible et éphémère.

Les figures de la substitution

Ce sont des figures qui comportent deux termes qui peuvent se substituer l'un à l'autre.

La métonymie. On ne nomme pas l'être ou l'objet mais on utilise un autre nom qui lui est proche parce qu'il s'agit de son contenant, sa cause... Les deux termes y entretiennent des relations de proximité: *contenant / contenu*: Exemple : C'est un émissaire du Vatican = un émissaire du pape. *Effet / cause*: Exemple : Socrate a bu la mort = le verre de poison qui le fera mourir. *origine / objet*: Exemple : Fumer des havanes = des cigares qui viennent de La Havane. *instrument / utilisation*: Exemple : C'est une bonne raquette = un bon joueur de tennis. *symbole / réalité*: Exemple : C'est l'alliance de la faucille et du marteau = des paysans et des ouvriers. C'est un procédé de symbolisation qui permet une concentration de l'énoncé.

La synecdoque. Figure proche de la métonymie: les mots y sont liés par une relation d'inclusion (la partie pour le tout, la matière pour l'objet): Exemples : Voici venir la saison des roses pour désigner l'été. Les voiles au loin descendent vers Harfleur. (Victor Hugo) [voiles = navires].

La périphrase. Elle consiste en ce que l'on désigne des objets non par leur dénomination habituelle, mais par un tour plus compliqué, généralement plus noble, présentant l'objet sous une qualité particulière. C'est tout l'environnement culturel qui fait traduire. Elle explicite le contenu d'un terme, attire l'attention sur

une qualité du terme remplacé. Exemple : Le pays des Cedres (pour parler du Liban). Le roi de son cœur (pour dire que c'est son amant).

L'antonomase. L'antonomase est une variété de métonymie-synecdoque. Le cas le plus simple apparaît dans des phrases comme Napoléon est le stratège, ou X est vraiment pour nous le poète; ce qui veut dire « le type même ou le plus grand » des stratèges ou des poètes. Il y a à la fois sélection de l'attribut essentiel et choix de la valeur d'excellence d'un individu parmi tous ceux de la série.

Les figures de l'opposition

Ce sont l'antithèse, le chiasme, l'antiphrase, l'oxymore.

L'antithèse est un procédé stylistique par lequel on souligne, en les rapprochant, l'opposition de deux mots (respectivement de deux choses, de deux idées). Dans le roman de V. Hugo *L'homme qui rit*, l'un des chapitres est intitulé : *Hier, rien. Aujourd'hui, tout* — ce qui met en évidence le changement subit dans la destinée du héros. H. Barbusse donne à une de ses nouvelles ce titre antithétique : *Jean qui pleure et Jean qui rit*.

L'antithèse est souvent une opposition de deux idées qui se donnent du jour l'une à l'autre.

En opposant les antonymes 'énormité' et 'petitesse', A. France dans son roman *Les dieux ont soif* souligne le contraste entre les tâches grandioses des révolutionnaires et l'insuffisance des moyens dont ils disposaient : Travaillant douze et quatorze heures par jour, devant sa table de bois blanc, à la défense de la patrie en péril, cet humble secrétaire d'un comité de section ne voyait point de disproportion entre l'énormité de la tâche et la petitesse des moyens, tant il se sentait uni dans un commun effort à tous les patriotes, tant il faisait corps avec la nation, tant sa vie se confondait avec la vie d'un grand peuple. (A. France. *Les dieux ont soif*)

Pour mettre en évidence le contraste entre le caractère du Français et celui de l'Anglais, le major Thompson dit : En France, on exagère le moindre incident. En Angleterre, on minimise la plus grande catastrophe. (P. Daninos. *Les carnets du major... Thompson*)

Les exemples cités réunissent l'antithèse à un parallélisme presque complet dans la syntaxe. Toutefois l'antithèse, comme telle, ne demande pas obligatoirement une construction parallèle de phrases.

Ainsi V. Hugo tout en marquant par une antithèse le contraste frappant entre le monde des riches et celui des misérables, ne recourt pas toujours à des constructions syntaxiques parallèles : Vous avez tout, et ce tout se compose du rien des autres. (V. Hugo. *L'homme qui rit*)

Oxymore est le nom que les rhéteurs grecs donnaient à un procédé stylistique consistant à unir deux termes plus ou moins opposés par leur sens. La force expressive de ce procédé évolue toujours et prend des formes variées, réside dans l'inattendu, l'incongruité apparente de cette « alliance de mots ». Les mots raliés se rapportent souvent à des parties de discours différentes.

Parfois une pareille combinaison persiste, et peut même se transformer finalement en un mot composé, formé à la base d'un oxymore ; tels les adjectifs composés : 'aigre-doux', 'doux-amer', et les formes substantivées, comme, par exemple, ie clair-obscur' : Seuls un piano, un violoncelle et une harpe mêlaient des accords *aigres-doux* qui berçaient le rêve ou la danse. (M. de S a i n t P i e r r e. *Les écrivains*). La chaleur distille des effluves où domine le concours des hors-d'œuvre variés. J'aime surtout la flûte *douce-ambre* des concombres... (A. B l o n d i n. *Les enfants du bon Dieu*) Sa tête appuyée à l'oreiller frais, était restée tournée de côté, en sorte qu'il ouvrait les yeux sur *le clair-obscur* de la chambre. (M. de S a i n t P i e r r e. *Les écrivains*)

Ce sont aussi des verbes ou des adjectifs accompagnés d'adverbes qui semblent mal appropriés les uns aux autres : Alors commença [. . .] un de ces prologues congratulateurs qui précédaient à cette époque, selon l'usage, toute conversation entre savants, et qui ne les empêchaient pas de *se détester le plus cordialement du monde*. (V. H u g o. *Notre-Dame de Paris*) ...la veuve vint à lui, en prenant l'air *aigrement doucereux* d'une marchande soupçonneuse qui ne voudrait ni perdre son argent, ni fâcher le consommateur. (H. de B a l z a c *Le père Goriot*)

Des alliances inattendues de substantifs et d'adjectifs sont plus fréquentes :

...une moue terrible, qui donnait à sa brave figure de petit rentier tarasconnais ce même caractère de *férocity bonasse* qui régnait dans toute la maison. (A. D a u d e t. *Tartarin de Tarascon*). Trois jours après, le docteur mondain, après avoir fait à ses collègues Saumon et Machellier une visite de *déférence insolente*, se présenta au palais. (A. F r a n c e. *La chemise*)

Enfin, il n'a jamais fait un sacrifice qui n'ait été un bénéfice et, de cette *adroite maladresse*, il nous fallait être des dupes. (A. Maurois. *Nouvelles*)

Comme on le voit dans les exemples cités, l'oxymore permet de montrer en peu de mots le caractère contradictoire des choses et des phénomènes. Il n'est pas rare que sous la plume d'un écrivain une nouvelle alliance de mots vienne rompre une habitude d'expression, une formule plus ou moins banale, un cadre dans lequel se logent toujours les mêmes mots attendus.

En voici un joli exemple emprunté à Jules Marouzeau : Victor Hugo, faisant injurier les immortels par le Titan, met dans la bouche de celui-ci une formule de type banal et même vulgaire : *tas de...* mais au moment d'énoncer le mot qu'on attendrait après ce début : scélérats, brigands, il renouvelle et grandit la formule par une alliance inattendue : Si vous venez ici m'ennuyer, *tas de dieux*. (J. M a r o u z e a u. *Précis de stylistique française*).

La langue parlée, elle aussi, ne se refuse pas à profiter de ce procédé expressif ; certes, il est assez difficile d'enregistrer les alliances de mots naissant dans la conversation spontanée. Cependant elles sont reproduites par les écrivains dans la conversation des personnages littéraires. En voici un exemple :

—Vous avez toujours un peu mal ?

—*Un peu beaucoup*.

—C'est normal, mon ami. Ça vous fera mal deux jours. (R. Fallet. *Paris au mois*

d'août) O mes amis si je meurs

Vous saurez pourquoi ce fut. (L. A r a g o n . *Ballade de celui qui chanta dans les supplices*)

Parfois, les deux figures (question et apostrophe oratoires) se réunissent dans une même phrase :

Vous souvient-il *ô fusilleurs*

Comme il chantait dans le matin. (L. A r . a g o n . *Légende de Gabriel Péri*)

L'antithèse. Elle oppose très fortement deux termes ou deux ensembles de termes. Exemple : Un noble, s'il vit chez lui dans sa province, il vit libre mais sans appui; s'il vit à la cour, il est protégé mais il est esclave. (Jean de La Bruyère). L'antithèse oppose vigoureusement la vie du noble en province et sa vie à la cour.

L'antiphrase. Elle exprime une idée par son contraire dans une intention ironique. Exemple Quel courage ! (peut en fait dénoncer la lâcheté de quelqu'un).

L'oxymore. C'est la réunion surprenante dans une même expression de deux termes contradictoires. L'oxymore sert de support éventuel à l'antithèse. Exemple : Cette obscure clarté qui tombe des étoiles (Corneille). Il y a bien sûr contradiction entre les valeurs sémantiques essentielles d'obscur et de clarté.

Le chiasme. Le chiasme joue sur au minimum quatre termes. Ces termes d'une double formulation y sont inversés AB / B'A'. Exemple : Et ce champ me faisait un effet singulier ; Des cadavres dessous et dessus des fantômes ; Quelques hameaux flambaient: au loin brulaient les chaumes. (Victor Hugo). A Des cadavres B dessous et B' dessus A' des fantômes. Le chiasme, dans cet exemple, rapproche des termes (B/B') ou renforce l'opposition.

Les figures de l'amplification

Ce sont l'hyperbole, l'anaphore, la gradation, la répétition, l'accumulation et la paronomase.

L'hyperbole. Elle amplifie les termes d'un énoncé afin de mettre en valeur un objet ou une idée. Elle procède donc de l'exagération et de l'emphase. On la trouve souvent dans des textes épiques. Exemple : Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée. (Jean Racine) . L'image hyperbolique donne une dimension épique aux horreurs de la guerre.

L'anaphore. Procède d'amplification rythmique. Elle consiste à reprendre plusieurs fois le même mot en tête de vers successifs ou de phrases. Exemple : Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur. Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri. Il n'y a pas d'amour dont on ne soit fletri. (Louis Aragon). L'anaphore amplifie dans ces vers le sentiment tragique de l'amour déchiré.

La gradation. Elle ordonne les termes d'un énoncé selon une progression croissante ou décroissante. Exemple : Ainsi, de son nez que Cyrano décrit en ces termes : C'est un roc, c'est un pic, c'est un cap. Qui dis-je c'est un cap, c'est une péninsule. (Edmond Rostand).

La g r a d a t i o n est un procédé qui consiste à disposer plusieurs mots proches par leur sens suivant une progression ascendante ou (plus rarement) descendante (gradation ascendante, gradation descendante).

Voici une gradation fort expressive employée par Balzac dans *Les illusions perdues* :

— En dehors du monde littéraire, dit le journaliste..., il n'existe pas une seule personne qui connaisse l'horrible odyssée par laquelle on arrive à ce qu'il faut nommer, selon les talents, *la vogue, la mode, la réputation, la renommée, la célébrité, la faveur publique*, ces différents échelons qui mènent à *la gloire*, et qui ne la remplacent jamais.

Il reste cependant qu'en s'adressant au pays — et parlant de l'économie — le premier ministre n'a pas voulu évoquer ce qui *occupe, préoccupe, alarme* souvent des millions de Français. (*l'Humanité Dimanche*)

L a r é p é t i t i o n, le retour voulu d'un mot ou d'un groupe de mots est un procédé efficace de mise en relief logique et surtout affective. On peut insister sur un fait ou une idée par une simple répétition du mot (ou des mots) qui les désigne.

Dans la conversation quotidienne on recourt souvent et spontanément à la répétition d'un même mot sans qu'aucun autre mot vienne s'y intercaler :

C'était bien ? Tu es content ? *Très-très* ? (P. D a n i n o s . *Les carnets du major... Thompson*)

—...Rappelle-toi ce que je t'ai dit. Je ne veux plus recevoir personne.

—*Compris, compris...* (H. B a z i n . *Lève-toi...*)

—Tu es *folle*, répète Milandre. *Folle*. (I b i d.)

Quant à la Cathie, elle était épanouie, vraiment *belle-belle-belle...* (I b i d.)

Dans la narration littéraire la répétition prend des formes variées :

Ils se taisent... *Pluie. Pluie. Pluie*. (R. R o l l a n d . *Pierre et Luce*)

La dame en blanc avait ces deux défauts, sans compter un troisième, qui me désespérait : celui de *pleurer, de pleurer, de pleurer*. (A. F r a n c e . *Le livre de mon ami*)

Un *long* corps, vêtu de noir, un *long* col droit et sur ce col une *longue* tête blonde. (P. V a i l l a n t - C o u t u r i e r . *Enfance*)

La répétition fait ressortir le mot voulu, change l'intonation, la phrase prend de l'expressivité.

L'anaphore et l'épiphere sont des cas particuliers de la répétition.

L ' a n a p h o r e est une répétition voulue d'un mot ou d'un groupe de mots en tête de phrases, de strophes poétiques ou d'alinéas successifs.

Autrefois, quand ce même peuple sortait aviné de ses bals de barrières, le bourgeois s'écartait, disant tout bas :

« Si ces gens-là étaient libres, que deviendrions-nous ? Que deviendraient-ils eux-mêmes ? »

Ils sont libres et ne dansent plus. *Ils sont libres* et ils travaillent. *Ils sont libres* et ils combattent. (V i l l i e r s de l'Î s l e - A d a m . *Tableau de Paris*. II. *Les Clubs*.— *Contes cruels*, Appendice)

Voir aussi la répétition anaphorique dans l'article *Nous accusons !...* de H. Barbusse, qui proteste contre l'intervention armée et le blocus du pays des Soviets en 1919 :

Nous accusons les dirigeants de la France, de l'Angleterre, de l'Amérique...

Nous accusons le consortium international des impérialistes, des militaristes et des marchands...

Nous accusons les gouvernements bourgeois de l'Entente. (*l'Humanité*)

L'épiphore est la répétition d'un mot (ou d'un groupe de mots) en fin de phrases, de strophes poétiques ou d'alinéas successifs. Ainsi dans la poésie de P. Eluard *Liberté* 20 strophes sur 21 se terminent par les mots : « J'écris ton nom ».

Sur mes cahiers d'écolier Sur mon pupitre et les
arbres Sur le sable sur la neige *J'écris ton nom* Sur
toutes les pages lues Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre *J'écris ton nom*

L'anaphore met en valeur le thème, l'épiphore résume l'idée de chacune des strophes (alinéas, propositions), l'idée est mise en valeur avec une insistance ascendante.

L'anépiphore est encore une variété de la répétition : le même mot (ou le même groupe de mots) se retrouve au début et à la fin d'une strophe, d'un alinéa ou d'une phrase.

Telle la poésie de L. Aragon *Du poète à son Parti* :

Mon Parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire Je ne savais plus rien
de ce qu'un enfant sait Que mon sang fût si rouge et mon cœur fût
français Je savais seulement que la nuit était noire *Mon Parti m'a
rendu mes yeux et ma mémoire.*

La deuxième strophe commence et finit par le vers :

Mon Parti m'a rendu le sens de l'épopée. La troisième et
dernière par le vers :

Mon Parti m'a rendu les couleurs de la France.

L'epanaphore est la répétition des mots terminant une proposition, au début de la proposition qui suit. Cf. :

...j'arrache les masques et *l'accuse.*

J'accuse Pétain et la bande, qui l'entoure et l'appuie... (J.-R. B 1 o c h. *J'accuse Pétain*)

La reprise approximative (ou répétition partielle) rapproche deux mots différents, mais appartenant à une même famille de mots. Elle a pour fonction de souligner le rapport entre deux notions qu'on distingue et qu'on rapproche simultanément. La reprise approximative peut servir aussi pour effet de prolonger, comme par un écho, une impression ou une évocation, qu'on veut mettre en valeur. Elle est surtout profitable dans les œuvres littéraires et la presse.

Comme la répétition d'un mot, la reprise approximative sert aussi à insister sur un fait ou une idée.

En voici des exemples tirés de la poésie et de la prose d'art :

Ton bras est *invaincu*, mais non pas *invincible*. (C o r n e i l l e . *Le Cid*)

Ne croyez pas le monde politique beaucoup plus beau que ce monde littéraire : tout dans ces deux mondes est *corruption*, chaque homme y est ou *corrupteur*[^] ou *corrompu*. (H. de B a l z a c . *Les illusions perdues*)

Ce qu'il nous faudrait, c'est un *gouvernement qui gouverne...* (P. D a n i n o s . *Les carnets du major... Thompson*)

...le Français se montre à haute voix assez *intraitable* sur la façon *d'être traité*. (I b i d.)

Des voitures moelleuses accostaient à l'embarcadère du Fouquet's. Des femmes en descendaient plus *charmantes*, ou *charmeuses*, qu'ailleurs. (A. B l o n d i n . *Les enfants du bon Dieu*)

Bref,. Paul *mentait*, comme tous les enfants. Les enfants vivent dans une atmosphère perpétuelle de *mensonge*. Dès la première enfance les grandes personnes commencent à leur *mentir* et exigent des enfants qu'ils ne *mentent* pas. (P. V a i l l a n t - C o u t u r i e r . *Enfance*)

En voici quelques autres exemples relevés dans la presse d'aujourd'hui :

Nous savons mal, nous qui avons le nez dessus, qu'aucun siècle n'a jamais été aussi *bouleversé*, aussi *bouleversant* que le nôtre. (*l'Humanité*)

Pour reprendre le mot de leur président, de *fédérés*, ils veulent devenir « *fédérants* ». En d'autres termes, ils se sont mis en devoir de supplanter le « Centre démocrate », de jeter les bases d'une nouvelle formation politique. (*VHumanité Dimanche*)

La répétition. On répète plusieurs fois le même mot. Exemple : Oh! Cedres du Liban, cedres de nos délires, Cedresde notre extase et de notre fierte. (Charles Corm).

L'accumulation. On fait succéder plusieurs termes soit pour approfondir la pensée, soit pour l'enrichir ou l'agrandir. Exemple : Devant eux, sur de petites tables carrees ou rondes, des verres contenaient des liquides rouges, jaunes, verts, bruns, de toutes les nuances. (Bel Ami, Guy de Maupassant).

La paronomase . Elle consiste à employer dans le même segment des termes (deux au moins) de sens différents et de parenté phonique, de manière à créer un effet assez saisissant. Exemple : Pales membres de perle, et ces cheveux soyeux. (Paul Valéry). Entre pales et perle, on a plus le sentiment de l'identité que celui de la différence, ce qui aboutit à y ressortir une sorte de répétition.

Les figures de l'attenuation

Ce sont la litote et l'euphemisme.

La litote. C'est une figure qui exprime le plus de sens en disant le moins de mot, souvent à la forme négative. Exemple : Va, je ne te hais point ainsi dit Chimène dans *Le Cid* (Pierre Corneille) à Rodrigue pour donner à entendre qu'elle l'aime envers et contre tout. La litote permet implicitement d'exprimer beaucoup plus qu'il n'est dit.

L'euphémisme. Il atténue l'expression d'une idée ou d'un sentiment, souvent pour en voiler le caractère déplaisant. Exemple : On dira « rendre le dernier soupir » pour éviter le mot mourir.

Les figures de la construction

Ce sont le parallélisme, l'ellipse, l'anacoluthie, l'asyndète et l'interrogation oratoire.

Les constructions parallèles servent de moyen à insister sur une ou plusieurs idées en les exprimant par des propositions (ou des groupes de mots) ayant une même structure syntaxique. Les termes des constructions parallèles se suivent dans le même ordre. La conformité du fond suscite le parallélisme syntaxique, et ce dernier souligne à son tour le rapprochement des idées.

Le parallélisme de la syntaxe est souvent accompagné d'un choix parallèle de mots ainsi que de l'antithèse¹.

Voici un exemple emprunté au *Cid* de Corneille où le parallélisme de la syntaxe et l'identité du lexique sont complets :

C h i m è n e : De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne, Ma
générosité doit répondre à la tienne.

R o d r i g u e : De quoi qu'en ma faveur notre amour t'entre
tienne, /•
Ta générosité doit répondre à la mienne.

Voici encore un exemple de parallélisme suivi qui n'est brisé qu'à la fin de l'extrait :

Quand un Anglais rencontre un autre Anglais, l'un dit : « Comment allez-vous? » et il lui est répondu : « Comment allez-vous? »

Quand un Français rencontre un Français, il lui dit : « Comment allez-vous ? » et l'autre commence à lui donner des nouvelles de sa santé. (P. D a n i n o s. *Les carnets du major... Thompson*). Souvent, l'identité de la syntaxe se combine avec des répétitions de mots :

Barbusse a proclamé le rôle social de l'œuvre littéraire et les responsabilités de l'écrivain, animateur des foules, éveillé des consciences, soldat de l'humanité. Barbusse a été cet animateur, cet éveillé, ce soldat. (J. F r é v i l l e, *L'Humanité*)

Mais ce n'est pas toujours ainsi, et le parallélisme de la syntaxe se retrouve dans des phrases à lexique tout différent. Telles les propositions qui suivent :

Dea était la proscrite de la lumière, Gwynplaine était le banni de la vie. (V. H u g o. *L'homme qui rit*)

Telles aussi ces comparaisons métaphoriques qui ont la même forme syntaxique mais se composent de mots différents :

Voilà ce que [...] les juges ont entendu de la bouche des députés communistes.

Variés comme les provinces de France qu'ils représentaient, ils ont présenté, chacun à sa manière, une défense d'ensemble, dure comme le granit, solide comme l'acier, vibrante comme le cristal, lumineuse comme les rayons du soleil. (F. B o n t e. *Le chemin de l'honneur*)

Le parallélisme. On utilise une syntaxe semblable pour deux énoncés pour rythmer la phrase ou pour orner le discours. Le parallélisme peut être rapproché de la comparaison car on compare, généralement, deux objets en les rapprochant l'un

de l'autre pour mieux faire sentir leur valeur relative, leurs rapports, leurs oppositions... Exemple : Que la vie est belle ! Que la nature est tendre !

L'ellipse. Ce mot signifie « omission ». On supprime des termes qui cependant peuvent se deviner. Exemple : je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidele ? (Jean Racine). [...qu'aurais-je fait si tu avais été fidele ?].

L'anacoluthie. On provoque un écart par rapport à la syntaxe courante. Exemple : Exilé sur le sol au milieu des huées, Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. (Charles Baudelaire).

L'asyndète. Elle consiste en une absence systématique d'outils de liaison (conjonctions ou adverbes) entre les groupes ou entre les propositions (ou même entre les phrases). Exemple : Le jour tombait. La terre devenait grisâtre. J'attendais, l'oeil fixé sur la ligne des arbres où l'un des deux chemins conduisait tout droit. J'étais inquiet. (Henri Bosco).

Une question dite oratoire est au fond une assertion qu'on revêt de la forme interrogative, pour susciter l'attention de l'auditeur ou du lecteur. Les questions oratoires ne demandent pas de réponse directe. C'est un moyen éminemment affectif de mise en valeur d'un fait, d'une idée. L'intonation mi-interrogative, mi-ex-clamative y est pour beaucoup. Cette sorte de questions se retrouve le plus souvent dans les discours des orateurs, les articles de journaux et dans la poésie. Par exemple : Est-ce que l'évidence n'est pas complète, d'une clarté de plein jour ? (E. Zola) Et nous, Français, moi Parisien, que dirons-nous ce soir ? (J.-R. Bloch).

L'apostrophe oratoire, très affective, elle aussi, s'adresse à un être ou à une chose qui ne sauraient répondre. Les sphères de l'emploi de ces apostrophes sont elles-mêmes des questions oratoires. C'est ainsi, par exemple, que V. Hugo s'adresse à sa patrie :

O France ! France aimée et qu'on pleure toujours,

Je ne reverrai pas ta terre douce et triste. (V. Hugo)

et J.-R. Bloch à la capitale de son pays :

O mon Paris ! Merci, Paris ! (J.-R. Bloch. *De la France meurtrie à la France en armes*)

L'interrogation oratoire (ou rhétorique). L'interrogation, comme procédure oratoire, est une figure de rhétorique qui ressort du pathétique. On peut s'en servir pour exprimer toutes les passions vives, pour presser, convaincre, réduire et confondre l'adversaire. Exemple : Achille parle à Agamemnon pour Iphigénie qui lui a été promise : Juste Ciel ! Puis-je entendre et souffrir ce langage ? [...]. Qu'ai-je à me plaindre ? Ou les pertes que j'ai faites ? Je n'y vais que pour vous, barbare que vous êtes. (Jean Racine, Iphigénie).

Espace des Citations: Coup de coeur. Qui ne voit pas la vanité du monde est bien vain lui-même. Aussi qui ne la voit, excepté de jeunes gens qui sont tous dans le bruit, dans le divertissement et dans la pensée de l'avenir. Mais ôtez leur divertissement vous les verrez se sécher d'ennui. Ils sentent alors leur néant sans le connaître, car c'est bien être malheureux que d'être dans une tristesse

insupportable, aussitôt qu'on est réduit à se considérer, et à n'en être point diverti.
(Blaise Pascal, Pensees).