

**Ministère de l'Éducation de Moldova**

**Université d'État « Bogdan Petriceicu Hasdeu » de Cahul**

**Faculté de Philologie et Histoire**

**Chaire de Philologie Française**

## **Support de cours**

*Stylistique française*

**Auteur :**

Antohei Lilia

*Assistant universitaire*

**Cahul, 2010**

## Plan

<b>1. Stylistique française – son objet d'étude .....</b>	<b>3</b>
<b>2. Le détournement de sens</b>	
a) Le sens figuré .....	7
b) Typologie et classement des figures .....	13
c) Figure associée : la comparaison .....	21
<b>3. Les discours rapportés .....</b>	<b>28</b>
<b>4. L'architecture générale de la phrase .....</b>	<b>40</b>
<b>5. L'organisation interne de la phrase et le rythme .....</b>	<b>45</b>
<b>6. La métaphore – une figure très employée .....</b>	<b>48</b>
<b>7. Analyse stylistique : bases, buts, moyens .....</b>	<b>49</b>
<b>8. Platitude, Lourdeur, Banalité et mots « passe – partout » .....</b>	<b>50</b>
<b>9. Le statut de la première personne .....</b>	<b>53</b>
<b>10. L'actualisation dans l'énoncé littéraire .....</b>	<b>54</b>

## Cours théoriques

### I Sujet : Stylistique française – son objet d'étude

*Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin  
Est toujours, quoi qu'il dise, un méchant écrivain.*

Nicolas Boileau

La **stylistique** est une discipline issue de la rhétorique et de la linguistique. Elle vise à étudier le caractère de littérarité d'un texte, c'est-à-dire la fonction du texte qui va au-delà de la simple transmission d'informations. Par exemple, elle s'interrogera sur la pertinence et l'efficacité des figures de style employées telles les métaphores, métonymies, litotes ainsi que sur l'agencement du texte, le vocabulaire et les temps verbaux employés. La stylistique renvoie à la notion de « style » (ou « stile » en ancien français) qui dans l'Antiquité désignait ce poinçon de fer ou d'os qui servait à écrire sur de la cire, et dont l'autre extrémité, aplatie, permettait d'effacer ce qu'on avait écrit. Il y a quelque chose d'émouvant, des siècles après, à reconnaître dans cet objet l'ancêtre du stylo. Mais à l'époque déjà, par glissement métonymique de l'instrument à son résultat, le style est aussi la manière d'écrire, la tournure de l'expression. Cicéron l'emploie dans ce sens figuré dès le premier siècle avant notre ère. Cependant l'un n'implique pas forcément l'autre, et même aujourd'hui il ne suffit pas de tenir un stylo pour avoir une plume. Le style en effet ne se confond pas avec l'écriture, et bien des gens écrivent qui n'ont pourtant aucun style, sauf à l'entendre au sens large : il y a certes un style administratif, très reconnaissable, un style publicitaire... À l'inverse, parfois, quelques mots suffisent. La *stylistique* est la « discipline qui a pour objet le style, qui étudie les procédés littéraires, les modes de composition utilisés par tel auteur dans ses œuvres ou les traits expressifs propres à une langue. L'étude stylistique d'un texte permet de mettre en évidence les moyens mis en œuvre par un auteur, dans un cadre générique déterminé, pour faire partager une vision spécifique du monde (c'est-à-dire ce qui est dit, raconté). L'analyse stylistique d'un texte repose généralement sur l'étude de l'*elocutio*, c'est-à-dire, par exemple, l'étude du vocabulaire, des figures de style, de la syntaxe, etc. tout en conciliant la forme et le fond (= le sens). Ce qui fonde l'étude stylistique d'un texte est la conviction que chaque texte littéraire véhicule une vision subjective, c'est-à-dire une vision non neutre. *Style* s'emploie pour toutes les formes d'art et désigne la manière originale dont travaille un artiste à une époque donnée. *Style* s'emploie pour désigner une caractéristique d'un texte selon le type d'expression : on peut parler de *style lyrique*, *épique*, etc. *Style* désigne aussi la manière dont un écrivain met en œuvre la langue (*sa* langue). L'écrivain peut aussi s'inspirer du style des autres écrivains (ou propres à d'autres époques). On parle de style pour un meuble, un bâtiment, une œuvre d'art (la forme esthétique), mais aussi pour la langue (certaines expressions plus littéraires) et pour des personnes (leur manière d'agir). Le style fut d'abord l'art de bien dire.

#### Définitions

Selon **Cressot** toute extériorisation de la pensée qu'elle se fasse par la parole ou au moyen de l'écriture (c'est-à-dire la communication) est un processus subjectif et rhétorique destiné à agir sur le destinataire. L'énonciateur opère donc un choix des procédés divers fournis par la langue et affectant différents niveaux linguistiques comme la morphologie, la syntaxe, l'ordre des mots, la lexicologie ou les temps verbaux.

Pour **Marouzeau** le style est « l'attitude que prend l'utilisateur, écrivant ou parlant, vis-à-vis du matériel que la langue lui fournit » alors que pour le linguiste allemand **Leo Spitzer**, le style est « la mise en œuvre méthodique des éléments fournis par la langue ».

Enfin, pour **Charles Bally** dans son *Traité de stylistique française* la stylistique « étudie la valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue. La stylistique peut être, en principe, générale, collective ou individuelle, mais l'étude ne peut présentement se fonder que sur le langage d'un groupe social organisé; elle doit commencer par la langue maternelle et le langage parlé. La stylistique peut, en principe, s'attacher à l'étude d'une langue morte ou d'un état de langage qui n'existe plus; mais en aucun cas elle ne peut être une science historique; la cause en est que les faits de langage ne sont faits d'expression, que dans la relation réciproque et simultanée qui existe entre eux. »

Pour **Buffon**, *le style, c'est l'homme même*, c'est-à-dire que le style, c'est l'écart par rapport à la norme linguistique. Cet écart peut être de différents ordres mais il vise à produire un effet chez le lecteur (ou chez l'auditeur). **Georges Mounin** distingue le style comme écart, le style comme élaboration (cependant, précise-t-il, tout écart ou toute élaboration ne fait pas nécessairement style) et le style et la connotation.

**Michael Riffaterre** défend l'idée que la 'stylistique' étudie les messages comme portant l'empreinte de la personne du locuteur.

La stylistique apparaît comme un héritage de différents domaines, notamment, à la fin du XIX siècle, de celui de la rhétorique, au moment où apparaît une théorie de la littérature. La stylistique doit également être mise en relation avec des champs disciplinaires tels que ceux de la linguistique, de la poétique et de la sémiotique. G.Molinié souligne le caractère simultanément complexe et flou de la notion : « La stylistique est à la fois une méthode et une pratique, c'est-à-dire une discipline. On en a longtemps gauchi la spécificité, voir contesté même l'existence, en la subordonnant à son objet évident : le style ». Ducrot et Schaeffer ont évoqué pour la première fois l'anatagonisme entre stylistique littéraire et stylistique de la langue ; ils opposent deux terrains d'analyse : d'une part, la langue et ses occurrences variables par rapport à un code, d'autre part, l'œuvre littéraire dans laquelle l'auteur affirme la marque de sa singularité. **Stylistique littéraire** : G. Molinié estime que l'objet de la stylistique est la littérature, le discours littéraire, et non pas, paradoxalement, le style comme pourrait le laisser entendre la morphologie du terme : « l'objet majeur et éminent de la stylistique c'est le caractère spécifique de littérarité du discours, de la praxis langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée, à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature ». La stylistique littéraire se fonde surtout sur la notion d'écart par rapport à une norme collective, et comme le signale par ailleurs Ducrot, elle était à son commencement une stylistique psychologique, puisqu'elle demeurait indissolublement liée à l'histoire individuelle de l'auteur. **Stylistique de la langue** : cette approche refuse de se cantonner à l'étude des textes littéraires mais envisage au contraire son terrain d'investigation dans la parole en général. Ch. Bally est un éminent représentant de cette lignée. Un bon disciple de Saussure, il conçoit la stylistique comme une extension de la linguistique. Selon Bally l'œuvre littéraire n'est qu'une parole individuelle. Bally définit ainsi la stylistique : « [elle] étudie donc les faits d'expression du langage organisé au 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 ».

**L'étude stylistique** est certes une étude formelle. Mais c'est aussi, on l'oublie bien souvent, une **lecture herméneutique** où domine le souci de la découverte d'un sens. Sans cela, quel intérêt ? Aussi, il faut considérer dans un texte la "**forme-sens**".

Trois questions semblent résumer globalement la question. Les voici posées :

Qu'est-ce que la <i>stylistique</i> ?	Qu'est-ce que le <i>style</i> ?	Qu'est-ce qui relève du <i>style</i> , dans un texte ?
<p>La mise à jour de la <i>spécificité d'un texte par rapport au langage virtuel de la langue normale</i>.</p> <p>La stylistique est hérités de la rhétorique. La première a toutefois une visée <i>esthétique</i>, quand la seconde est plutôt un <i>art du discours</i>. La stylistique a donc pour but de <b>mettre à jour un système expressif</b>, sans oublier toutefois de pratiquer une herméneutique à partir des conclusions qui en sont tirées.</p> <p><b>Moyens :</b></p> <p><i>I. Outils communs à tous les types de texte.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La <b>linguistique</b> : <sup>1</sup>la détermination (actualisation du nom), <sup>2</sup>la représentation (pronoms etc.), <sup>3</sup>les mots outils, <sup>4</sup>le verbe, <sup>5</sup>la phrase.</li> <li>• La <b>poétique</b> : théorie du <b>discours</b>. <i>Qu'est-ce qui fait la littéralité du texte ?</i></li> <li>• La <b>rhétorique</b> : l'art du discours efficace.</li> <li>• La <b>pragmatique</b>, l'étude des actes de discours.</li> </ul>	<p><b>Un sens = plusieurs formes.</b></p> <p>C'est en fait <b>la manière dont un sens est véhiculé</b>. C'est le choix d'un auteur sur une manière de s'exprimer. (Attention ! Une forme peut revêtir plusieurs sens : ironie, allégorie.)</p> <p><b>Définition :</b> <i>C'est la combinaison du choix que tout discours doit opérer par rapport à un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue et les variations du choix par rapport à ses disponibilités.</i></p> <p>Ces disponibilités peuvent se diviser en sous-codes. Ex : registres de langue. <b>Les variations sont les écarts, d'un texte par exemple, par rapport à une " norme "</b> <b>Même le sens lexical</b> est susceptible d'une variation stylistique : dans le dictionnaire, il est déjà actualisé.</p> <p>Finalement, <i>tout relève de la stylistique</i> : structure phrastique, transphrastique...</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Les <b>figures</b></li> <li>• La <b>prosodie</b></li> <li>• L'<b>organisation</b> (syntaxique, discursive)</li> <li>• L'<b>énonciation</b> (et la forme qu'elle prend. Ex : argumentatif, narratif etc.)</li> <li>• Le <b>vocabulaire</b></li> <li>• Le <b>point de vue</b> (qui voit ?)</li> </ul> <p><b>Plan possible dans un devoir :</b></p> <p>I. L'énoncé</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Syntaxique</li> <li>• Sémantique</li> </ul> <p>II. L'énonciation</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Relations entre actants (traces)</li> <li>• Les différents types de discours</li> <li>• La modalité (seulement si première personne) : verbes, adverbes, adjectifs etc.</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• La <b>transtextualité</b> : l'intertextualité (citations), le paratexte (titres, sous-titres, dates), l'architexte (tout ce qui apparente un texte à un genre. <i>Hypertexte</i> : transformation d'un texte en un autre.)</li> </ul> <p><i>II. Outils spécifiques à chaque genre.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Théâtre</b> :</li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Relation actantielle.</li> <li>2. Situation de communication (monologue, double énonciation...)</li> <li>3. Distribution des répliques (tirades, stychomythies etc.)</li> <li>4. Fonction et disposition du passage : exposition, dénouement.</li> <li>5. Rôle de la rhétorique et de l'argumentation.</li> </ol> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Poésie</b></li> </ul> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Versification</li> <li>2. Forme fixe</li> <li>3. Rôle des figures</li> <li>4. Narrativité : ellipse ou asyndète, par exemple, dans la structure discursive.</li> </ol>	<p><b>Sauf</b> le schéma actanciel. Cela dit, <b>les traces des actants sont à relever</b> : pronoms, forme passive, pronominale, impersonnelle, etc.</p>	
---	---	--

## II Sujet : Le détournement de sens

### Leçon 1 Le sens figuré

*Ce secret dont l'écrivain est le seul dépositaire : le style.*

Jean Giraudoux

Le **sens propre** d'un mot est son sens premier. Les **sens figurés** sont les sens qui en dérivent. En général, le sens propre renvoie au sens concret. Ainsi le mot « cochon » évoque un animal. Les sens figurés sont souvent des sens abstraits ou imagés. Le mot « cochon » peut ainsi renvoyer à une personne qui se comporte de manière peu soigneuse. L'opposition entre sens propre et sens figuré relève de la polysémie qui veut qu'un même mot recouvre généralement plusieurs sens apparentés mais néanmoins différents. On définit le sens propre d'un mot comme «le sens d'un mot considéré comme logiquement antérieur aux autres ». Les acceptions d'un mot polysémique sont d'ailleurs souvent présentées dans leur ordre d'apparition. Le sens propre est ce qui est réel et le sens figuré c'est les expressions.

Exemple : Lucie **tombe** dans les escaliers = sens propre, Lucie **tombe** amoureuse = sens figuré

Le sens d'un mot tel que le donne le dictionnaire est **le sens dénoté**. Mais ce mot peut évoquer différentes idées, images, impressions, etc. : ce sont **les sens connotés**.

Exemple : Le serpent : *Sens dénoté* (reptile au corps allongé qui se déplace en rampant) ; *Sens connoté* (idées de fausseté, méchanseté, danger, mort).

### Qu'est-ce qu'une figure de style ?

Une **figure de style**, du latin *figura* est un procédé d'expression qui s'écarte de l'usage ordinaire de la langue et donne une expressivité particulière au propos. On parle également de « figure de rhétorique ». Si certains auteurs établissent des distinctions dans la portée des deux expressions, l'usage courant en fait des synonymes. Les figures de style, liées à l'origine à l'art rhétorique, sont l'une des caractéristiques des textes qualifiés de « littéraires », elles sont cependant d'un emploi commun dans les interactions quotidiennes, écrites ou orales, du moins pour certaines d'entre elles, comme l'illustrent les métaphores injurieuses du Capitaine Haddock par exemple. De manière générale, les figures de style mettent en jeu : soit le sens des mots (figures de substitution comme la métaphore ou la litote, l'antithèse ou l'oxymore), soit leur sonorité (allitération, paronomase par exemple) soit enfin leur ordre dans la phrase (anaphore, gradation parmi les plus importantes). Elles se caractérisent par des opérations de transformation linguistique complexes, impliquant la volonté stylistique de l'énonciateur, l'effet recherché et produit sur l'interlocuteur, le contexte et l'univers culturel de référence également. Chaque langue a ainsi ses propres figures de style ; leurs traductions posent souvent des problèmes de fidélité par rapport à l'image recherché. Par conséquent, cet article ne traite que des figures de style en langue française.

Les figures de style constituent un vaste ensemble complexe de procédés variés et à l'étude délicate. Les spécialistes ont identifié, depuis l'Antiquité gréco-romaine (avec Cicéron, Quintilien) des centaines de figures de style et leur ont attribué des noms savants, puis ont tenté de les classer (Fontanier, Dumarsais). La linguistique moderne a renouvelé l'étude de ces procédés d'écriture en introduisant des critères nouveaux, d'identification et de classement, se fondant tour à tour sur la stylistique, la psycholinguistique ou la pragmatique. Les mécanismes des figures de style sont en effet l'objet de recherches neurolinguistiques et psychanalytiques. La figure de style est spécifiquement un procédé d'écriture — à distinguer de la « clause de style » —, qui met en jeu l'« effort » du locuteur pour constituer la figure, son intention stylistique en somme, et l'« effet » sur l'interlocuteur qui fait appel à sa sensibilité. Les figures de style sont donc définies comme un sous-ensemble de la stylistique, constitué par des écarts par rapport à l'usage commun de la langue, un emploi remarquable des mots et de leur agencement. Elles concernent ainsi un rapport particulier entre le « signifiant » (le mot) et le « signifié » (le sens). Les figures de style sont cependant présentes constamment, hors la littérature et même dans l'expression non poétique comme le montre George Lakoff. Par exemple, dans la métonymie journalistique : « L'Élysée a fait savoir ». Elles le sont encore davantage dans la langue orale, qui cherche à retenir l'attention du récepteur et qui use des procédés d'ironie, des jeux de mots, des clichés, de locutions figées ou de raccourcis de langage comme dans l'expression imagée : « Il pleut des cordes ». Cependant, pour Bernard Dupriez, « ce n'est qu'occasionnellement que les figures modifient la langue ». Cet écart par rapport à la « norme linguistique » induit cependant des limites d'acceptabilité pour une figure de style. En effet, si la figure s'écarte trop de la norme elle tombe dans le registre des solécismes. Mais le sens est aussi une limite : en effet la phrase peut être grammaticalement correcte mais asémantique (sans sens). L'expression poétique « inventant » des formes, elle échappe à ces restrictions. Certains textes surréalistes l'illustrent parfaitement, tel ces vers :

*À la poste d'hier tu télégraphieras  
que nous sommes bien morts avec les hirondelles.  
facteur triste facteur un cercueil sous ton bras  
va-t-en porter ma lettre aux fleurs à tire d'elle.*

(Robert Desnos, *La Liberté de l'Amour*, Les Gorges froides.)

C'est également le cas de l'anacolithe comme dans la dernière strophe de *L'Albatros* de Charles Baudelaire : « Exilé sur le sol au milieu des huées // Ses ailes de géant l'empêchent de marcher ». Reste que pour évaluer une figure par rapport à cette norme, il faudrait définir « un degré zéro de l'écriture » selon Roland Barthes et de l'usage linguistique, ce qui n'est pas possible puisque chaque locuteur teinte son propos de sa subjectivité propre. C'est dans les textes littéraires qu'on rencontre plus particulièrement les figures de style employées pour leur fonction esthétique et leur effet sur le « signifié » : chaque genre possède ses figures spécifiques ou favorites. Les romans usent de procédés descriptifs ou allusifs comme l'analepse ou la digression, la poésie privilégie des figures jouant sur les sonorités (allitération) ou les images (métaphore, personnification) alors que l'art dramatique du théâtre utilise quant à lui des figures mimant les tournures orales ou permettant de moduler l'intensité de l'action. Cependant, beaucoup de figures de style sont transverses à tous les genres et à toutes les périodes. Les figures de style apportent un enrichissement du signifié par l'originalité formelle qu'elles présentent ; c'est « l'effet de sens ». Elles ont par exemple une force suggestive remarquable dans le cas de la métaphore (« Ma femme aux **cheveux de savane** », André Breton, à comparer avec l'expression



informative : « Ma femme a des cheveux châtons ») comme elles peuvent frapper l'esprit par le raccourci que constitue l'association des contraires dans l'oxymore (« Le **superflu**, chose **très nécessaire** », Voltaire) ou produire un effet comique avec le zeugme (« On devrait faire l'**amour** et la **poussière** », Zazie). Elles représentent un effort de pensée et de formulation comme l'explique Littré; elles sont : « Certaines formes de langage qui donnent au discours plus de grâce et de vivacité, d'éclat et d'énergie » D'autres figures peuvent créer l'émotion du lecteur par l'effet d'insistance produit comme dans l'anaphore (« **Paris ! Paris** outragée ! **Paris** brisée ! **Paris** martyrisée ! mais **Paris** libérée ! », De Gaulle) ou le jeu sur les sonorités dans l'allitération (« Les **crachats rouges** de la mitraille », Rimbaud). Dans d'autres cas, l'intérêt sera plus purement esthétique comme dans la reprise juxtaposée de l'anadiplose :

*Comme le champ semé en verdure foisonne,  
De verdure se hausse en tuyau verdissant,  
Du tuyau se hérissé en épi florissant*

(Joachim Du Bellay, *Les Antiquités de Rome.*)

Ainsi, les figures de style sont à mettre sur le même plan que d'autres caractéristiques linguistiques comme les procédés de rythme (période poétique, cadence dans la prose), les procédés de la syntaxe (choix du type de coordination ou de subordination), les procédés sémantiques et logiques (syllogisme, tautologie, champs sémantiques etc.) ou les procédés de versification (rime, synérèse/diérèse, etc.). Le mécanisme de formation des figures de style étant délicat à conceptualiser, il existe de nombreuses définitions de la notion. La linguistique moderne en retient trois :

« Effet de signification produit par une construction particulière de la langue qui s'écarte de l'usage le plus courant ; les figures de style peuvent modifier le sens des mots, modifier l'ordre des mots de la phrase etc. »

« Les figures de style sont des procédés d'écriture employés pour frapper l'esprit du lecteur en créant un effet particulier »

« La figure est une forme typique de relation non linguistique entre des éléments discursifs »

Ce pluralisme des définitions conduit à des typologies différentes et variées. Néanmoins la plupart s'appuient sur trois aspects : l'effet produit et recherché par l'émetteur sur le récepteur en premier lieu (par exemple : la surprise, le rire ou la peur) ; le procédé mis en œuvre, participant d'un style esthétique (chaque écrivain utilise en effet un « stock figuratif » donné), et enfin la dimension sémantique (l'idée véhiculée). Bacry insiste sur l'importance du contexte, dépendant lui-même du cadre culturel.

Les transformations des figures de style interviennent enfin sur les quatre signes linguistiques :

Sur le graphème d'abord, en effet plusieurs figures modifient les lettres de l'alphabet, comme les méthodes oulipiennes ou le palindrome.

Sur le phonème ensuite (accents, sons, syllabes, voyelles et consonnes, groupes vocaliques et consonantiques, pieds versifiés). Les principales figures sont ici d'ordres poétique et rythmique comme l'allitération et l'assonance (jeu sur les sons), l'homéotéleute, la gradation également.

Sur le morphème c'est-à-dire sur les mots, groupes de mots, particules et conjonctions, codes typographiques, ponctuation, étymologie, ainsi de la hypotaxe, l'asyndète ou la *figura etymologica*. Enfin, sur le sème soit la connotation, la polysémie, le lexique, le vocable, les antonymie, synonymie, ou paronymie, sur les champs sémantiques aussi. C'est le cas des figures les plus connues : métaphore, comparaison, oxymore. Néanmoins il s'agit ici moins d'un critère de définition, puisqu'on exclut de fait l'effet et l'intention, que d'une façon de les repérer ou de révéler à quel niveau du discours les figures de style interviennent. Cette classification est surtout employée en pédagogie, pour l'enseignement didactique des figures de style les plus employées, notamment dans l'exercice du commentaire composé.

Une première question s'impose, à propos du sens figuré : pourquoi ne parle-t-on pas toujours littéralement et sans détour ? La présence d'une figure provoque en effet une rupture dans la cohésion de l'énoncé. Le détournement introduit dans le discours une duplicité qui peut nuire à la communication. Valéry parle d'un « abus du langage » à propos de la métaphore et Martin d'une « contradiction logique » ; on se rappelle aussi la phrase de Pascal « Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir ». La tradition rhétorique a analysé les figures en termes sémantiques : passage d'un sens propre à un sens figuré.

Qu'est-ce qu'une figure de style ? Cette question soulève bien des débats depuis Aristote, et aujourd'hui encore dans le milieu de la recherche. La figure de style est un procédé par lequel on agit sur la langue, en mettant en avant ses particularités, afin d'accentuer son efficacité ou de créer un morceau de bravoure, ou en bouleversant, avec plus ou moins de force, son usage courant : agencement des phrases, choix d'un terme plutôt qu'un autre attendu habituellement, combinaisons particulières de mots, ... C'est d'abord une manière de s'exprimer. Une figure modifie le langage ordinaire pour le rendre plus expressif. Il existe des figures d'analogie, d'animation, de substitution, de pensée, d'opposition, de construction, de sonorités, d'insistance et d'atténuation. Une des caractéristiques du langage humain est sa capacité à s'auto-inventer, à l'infini. Les figures de style représentent un ensemble d'outils permettant précisément cette réinvention permanente. On les utilise d'ailleurs quotidiennement. Dans *Exercices de style*, Raymond Queneau part de la simple description d'une situation et la décline de cent manières différentes. Il démontre à la fois les infinies possibilités de la langue, et combien la forme choisie peut avoir un impact sur la perception et l'interprétation qu'on fera le lecteur. Chaque variante – c'est-à-dire chaque poème de ce recueil – met en œuvre, plus ou moins directement, différentes figures de style. On peut considérer la figure de style comme un indice placé pour provoquer une réaction du lecteur. Chercher une figure de style, ces indices glissés volontairement, n'est pas un objectif en soi, mais permet d'opérer une lecture approfondie du texte – que l'on peut appeler lecture stylistique- c'est-à-dire d'en découvrir le sens profond et d'en expliciter l'esthétique.

Quelques présupposés sont indispensables à la fois pour comprendre le mécanisme qui régit une figure de style et pour déminer l'effet produit sur le lecteur. Il faut d'abord comprendre la différence entre signifié et signifiant ; ce sont des termes très souvent nécessaires pour expliquer le fonctionnement d'une figure. Le signifiant est en quelque sorte le contenant, c'est-à-dire le mot pris sur un plan purement phonétique et visuel. Le signifié (ou référent) correspond au contenu, c'est-à-dire à l'objet, ou à l'idée, véhiculé par un mot donné. Pour appréhender dans sa totalité la signification d'un mot, il faut à nouveau faire appel à deux notions, elles aussi essentielles : la connotation et la dénotation. La dénotation concerne le

signifié, autrement dit ce à quoi, très concrètement, fait référence le mot. La connotation en est, quant à elle, la partie « subjective » : c'est l'imagerie que véhicule ce mot. « Papa », « mon père » ou « le paternel » ont la même dénotation, ils désignent tous les trois la même entité. Mais n'ont pas la même connotation, ils ne disent pas la même relation, affection, respect, distance,..., et ne témoignent pas du même niveau de langage : enfantin, adulte, familial,... C'est de l'association de ces deux notions, dénotation et connotation, que l'on déduit la signification d'un mot. Les figures de style sont bien souvent un jeu sur la connotation des mots et elles ont pour vocation de rechercher l'alchimie, esthétique et rhétorique, entre signifiés et signifiants. Elles jouent également sur les règles qui président à la construction des phrases : la syntaxe. La syntaxe détermine à la fois l'ordre des mots et la manière dont on relie entre eux. A nouveau, certaines figures de style ont pour objet le détournement de cet ordre et de ces liens établis pour un usage courant. Il est pourtant délicat d'affirmer que telle figure produira tel effet : la signification d'une figure de style varie selon chaque texte. Il convient donc au préalable de s'interroger sur la nature du texte que l'on étudie : s'agit-il d'un poème, d'une narration, d'un discours politique, d'un slogan publicitaire,... De là découlent les « intentions » de ce texte : cherche-t-il à toucher, à convaincre, à décrire,... Les figures de style servent cette intention et la révèlent tout à la fois.

Une **figure de style** (du latin *figura* : « dessin d'un objet », par extension sa « forme ») est un procédé d'expression qui s'écarte de l'usage minimal de la langue et donne une expressivité particulière au propos. On parle également de *figure de rhétorique* ; certains auteurs établissent des distinctions dans la portée des deux expressions, mais l'usage courant en fait des synonymes. Si les figures de style sont l'une des caractéristiques des textes qualifiés de « littéraires », elles sont cependant d'un emploi commun dans la langue quotidienne écrite ou orale, du moins pour certaines d'entre elles. Les figures de style constituent un vaste ensemble complexe de procédés variés et à l'étude délicate : les spécialistes ont identifié, depuis l'Antiquité gréco-romaine, des centaines de figures de style et leur ont attribué des noms savants, et la linguistique moderne a renouvelé l'étude de ces procédés d'écriture en introduisant des critères nouveaux. Les mécanismes des figures de style peuvent aussi s'appliquer à des fonctionnements divers de l'esprit humain comme le montrent par exemple les représentations imagées en psychanalyse ou certaines créations artistiques.

L'auteur, du latin *auctor*, *auctoris*, est, étymologiquement, « celui qui augmente, qui fait avancer » et l'apport de l'écrivain provient pour partie de son style, c'est-à-dire de l'ensemble des moyens d'expression qu'il utilise dans son propos et qui traduisent sa personnalité ; ce que résume la formule célèbre de Buffon : « Le style est l'homme même ». Cette manière d'écrire propre se fonde en particulier sur l'utilisation des figures de style qui sont des écarts par rapport à la langue commune. On peut par exemple repérer deux figures de style dans l'expression célèbre de Gérard de Nerval « Le soleil noir de la Mélancolie » : un oxymore (ou oxymoron) qui réunit deux mots aux connotations contraires (« soleil » et « noir ») et une métaphore (analogie entre « soleil noir » et « mélancolie »), qui permettent au lecteur de percevoir la sensibilité de l'auteur et son univers mental, marqué, ici, par l'étrangeté et le mal de vivre. L'expression « figure de style » est elle-même la réunion de deux tropes, comme l'explique Henri Suhamy. On restera cependant dans une approche globale de ces procédés d'écriture, qui mettent en jeu l'« effort » du locuteur — pour constituer la figure, son intention stylistique en somme —, et l'« effet » sur l'interlocuteur — qui fait appel à sa sensibilité. On définira donc les figures de style comme un

sous-ensemble de la stylistique, constitué par des écarts par rapport à l'usage commun de la langue, un emploi remarquable des mots et de leur agencement ; elles concernent ainsi un rapport particulier entre le « signifiant » et le « signifié ». Les figures de style sont cependant présentes constamment, même dans l'expression prosaïque et elles le sont encore davantage dans la langue orale, qui cherche à retenir l'attention du récepteur et qui use des procédés d'ironie, des jeux de mots, des clichés, de locutions figées ou de raccourcis de langage. C'est dans les textes littéraires qu'on rencontre plus particulièrement les figures de style employées pour leur fonction esthétique et leur effet sur le « signifié » : chaque genre possède ses figures spécifiques ou favorites. Les romans usent de procédés descriptifs ou allusifs comme l'analepse ou la digression, la poésie privilégie des figures jouant sur les sonorités (allitération, homéotéleute) ou les images (métaphore, personnification) alors que l'art dramatique du théâtre utilise quant à lui des figures mimant les tournures orales ou permettant de moduler l'intensité de l'action. Cependant beaucoup de figures de style sont transverses à tous les genres et à toutes les périodes.

## Leçon 2 Typologie et classement des figures

*Les mots ne doivent être que le vêtement, sur mesure rigoureuse, de la pensée.*

Jules Renard

La classification des figures de style est complexe et les diverses approches toujours contestables. Quand on étudie les figures, quelle que soit la terminologie adoptée, quelle que soient les critères d'identification retenus, on distingue quatre catégories :

- Les figures portant sur le signifiant – la forme du mot
- Les figures portant sur des combinaisons syntaxiques particulières, ou figure de construction
- Les figures portant sur le sens de certains mots, dites figures de sens ou tropes
- Les figures portant sur le sens global d'un énoncé, dites figures de pensée

### Figures de mots

Les figures dites « de mots » sont celles qui utilisent le matériel sonore et visuel que représentent les mots, autrement dit celles qui jouent sur le signifiant – le mot comme contenant. Plus prosaïquement, ces figures ont pour effet d'attirer l'œil ou l'oreille sur un mot, une phrase,... Elles provoquent une attention particulière, qui conduit à une certaine expérience esthétique et incite à déduire un sens singulier. Souvent elles favorisent également le souvenir : on verra notamment des exemples de slogans, publicitaires ou politiques, fondés sur l'emploi d'une figure de mots qui facilite grandement la mémorisation de la formule. Il faut aborder ces figures à travers trois types d'intervention qu'elles peuvent opérer sur le matériel sonore et lexical des mots :

- Les figures qui ont pour objet les *sonorités* : mise en relief de sons, notamment par leur répétition, rapprochement sonore : Allitération, Assonance, Hiatus, Paronomase,...
- Les figures qui opèrent un *jeu de mots* sur la base de ce matériel, se confrontant à l'arbitraire du signe dont est fait le mot, pour en tirer du sens, ou le mettre en question : Anagramme, Isolexisme,...
- Les procédés qui consiste en une *création* ou *modification* du mot, répondant à une certaine insuffisance du langage dans la recherche d'un effet particulier, voire d'une esthétique nouvelle : Archaïsme, Lexicalisation, Mot – valise, Néologisme,

**Allitération** – est fondée sur la répétition de consonnes produisant des sons identiques ou proches. On distingue cinq « familles de consonnes » selon l'endroit où le son est produit : les

labiales (b, p, f, m, v), les dentales (d, t, l), les palatales (ch, j, gn), les vélares (k, g, w), les uvulaires (r). Lorsque tous les mots d'une phrase ou d'un vers commencent par la même consonne, on parle de vers ou de phrase **tautogramme**.

**Assonance** – est formée par la répétition de sons vocaliques. Les voyelles, diphtongues (au, ou, ai,...) ou syllabes vocaliques (on, an, un,...), parce qu'elles sont répétées, forment un effet sonore particulier.

**Hiatus** – on parle de hiatus lorsque la voyelle qui termine un mot rencontre la voyelle qui commence le suivant, créant un heurt dans la prononciation.

**Paronomase** – rapproche des paronymes, c'est-à-dire des mots qui se ressemblent beaucoup sur le plan des sonorités mais qui n'ont pas le même signifié.

**Anagramme** – faire une anagramme consiste à composer un mot à partir des lettres d'un autre.

**Isolexisme** – on parle d'isolexisme lorsque l'on utilise dans une phrase plusieurs mots ayant le même radical. On parle aussi de dérivation ou de polyptote.

**Archaïsme** – un archaïsme est un mot ancien qui n'a plus cours dans le langage courant et qui est employé volontairement pour sa connotation vieille.

**Lexicalisation** – la lexicalisation est une opération qui consiste à substantiver un mot ou un groupe de mots.

**Mot-valise** – est un terme qui a été créé à partir de deux mots contractés en un mot unique parce qu'une homophonie partielle le permet.

**Néologisme** – on parle de néologisme lorsque un auteur emploie un mot qu'il a lui-même créé sur la base d'une racine lexicale existante.

## Figures de sens

Contrairement aux figures de mots qui ont pour objet le signifiant des mots, les *figures de sens* se penchent sur leur signifié. On les appelle également « *tropes* », un terme qui vient du grec, *tropos*, et signifie étymologiquement détour, conversion. Les tropes sont des figures repérables et isolables dans un fragment d'énoncé, qui peut se limiter à un terme (« La nature est un *temple* »). Or, c'est précisément de cela qu'il s'agit : les *tropes* ou *figures de sens* ont pour vocation d'opérer un transfert sémantique sur les mots ou groupes de mots qui sont leur objet. Dans son ouvrage de référence, *Des tropes ou des des différents sens*, Dumarsais définit ainsi ce type de figures : « Elles sont ainsi appelées parce que, quand on prend un mot, dans le sens figuré, on le tourne pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre. » Ces figures ont pour lui un triple vocation : réveiller une idée principale par le moyen d'une idée accessoire ; rendre le discours plus énergique, plus beau ; plus noble... ; enrichir le langage en multipliant l'usage des mots. La qualité qui en fait des *des figures de sens* est la suivante : elles apportent une plus-value sémantique au propos qu'elles ornent, c'est-à-dire un

niveau de signification plus élevé (plus précis, plus vivant, plus mustérieux,...). Pour opérer ce transfert d'un sens littéral à un sens figuré, les *tropes* peuvent intervenir de différentes manières sur le langage :

- Dans les figures de la *contiguïté*, le transfert est opéré par l'utilisation d'une chose ou d'une idée qui en représente une autre et avec laquelle elle entretient un rapport. Ces deux entités font pour ainsi dire partir du même monde. On opère ici par glissement ou extension de sens : Antonomase, Métalepse, Métonymie, Périphrase, Synecdoque.
- Les figures de l'*association* introduisent, au contraire, ce que l'on appelle une rupture d'isotopie. On associe deux choses ou idées qui n'ont *a priori* rien à voir et que l'on met en regard pour délivrer une signification plus forte, plus expressive. Le sens s'en trouve enrichi : Allégorie, Apposition, Comparaison, Métaphore, Oxymore (ou *oxymoron*)
- Les figures du *double sens* ont quant à elles pour objet la polysémie, c'est-à-dire l'ambiguïté du langage, et en jouent pour proposer un sens nouveaux : Calembour, Diaphore, Homonymie, Syllepse.

**Antonomase** – utilise un nom propre comme nom commun ( un Don Juan, par exemple), ou l'inverse

**Métalepse** – désigne une chose par une autre, utilisant implicitement une relation d'analogie qui relie ces deux choses et permet au lecteur de savoir immédiatement de quoi on parle.

**Métonymie** – substitue à un terme un autre qui est lié au premier par un rapport logique.

**Périphrases** – remplace un mot par une expression qui le décrit sans le nommer et lui confère un sens et une connotation supplémentaire.

**Synecdoque** – est un cas particulier de la métonymie. On parle de synecdoque lorsqu'un terme est substitué à un autre et que le rapport entre le terme utilisé et le terme sous-entendu est celui d'une inclusion : on utilise le tout pour désigner la partie, ou l'inverse.

**Allégorie** – on parle d'allégorie lorsqu'une idée est représentée sous une forme matérielle et vivante.

**Apposition** – est un procédé qui permet de qualifier un terme en lui rattachant d'autres mots ou groupes de mots qui sont placés à sa suite (généralement après une virgule) pour expliciter le premier, le rendre plus expressif.

**Comparaison** – met en miroir deux éléments et utilise le second pour représenter de façon plus concrète, plus explicite, plus sensible le premier. On peut parler de comparaison lorsque

figurent : un comparé, un comparant et un terme les reliant, appelé comparatif (tel, comme, ainsi que,...).

**Métaphore** – rapproche un comparé et un comparant. A la différence de la comparaison, elle ne fait pas appel à un comparatif, rendant le lien qui les unit implicite (et plus ou moins intelligible).

**Oxymore (oxymoron)** – rapproche syntaxiquement deux termes qui s’opposent en temps normal.

**Calembour** – utilise l’équivalence phonique entre deux mots, entre un groupe de mots et un mot, ou entre deux groupes de mots, pour les rapprocher de manière sémantique.

**Diaphore** – on parle de diaphore lorsqu’un même mot ou groupe de mots est répété plusieurs fois. A chaque répétition, une nuance de signification apparaît.

**Homonymie** – est fondée sur l’utilisation d’homonymes, c’est-à-dire de mots qui se prononcent exactement de la même manière mais qui n’ont pas le même signifié.

**Syllepse** – on parle de syllepse quand un accord ne se fait pas selon les règles grammaticales, mais selon la logique du sens.

## Figures de construction

Les *figures de construction* sont celles qui concernent l’agencement du discours. Les mots sont, en effet, des matériaux. Pour bâtir un discours, il faut les combiner entre eux et les disposer dans un certain ordre afin qu’ils forment un tout cohérent, pour que leur ensemble ait de l’impact. En ce sens, les figures de construction ont pour objet la structure de la phrase, voire, plus largement, celle du discours. Elles opèrent par différents types de procédés :

- Les *figures de la symétrie* ou de *l’opposition* permettent de mettre en regard deux réalités, deux idées,... de manière formelle, pour les comparer ou les opposer, et ainsi leur donner plus de force : Antithèse, Chiasme, Reprise,...
- La *répétition*, sous des formes diverses, est un autre moyen de construire le discours en s’appuyant sur une redite plus ou moins insistante, totale ou partielle : Anaphore, Antépériphore, Epanadiplose, Epiphore, Inclusion, Réduplication, Répétition,...
- Les figures de *l’accumulation* introduisent un trop-plein d’information qui a moins pour vocation un supplément de sens qu’une amplification du propos qui attire l’attention : Accumulation, Enumération, Epitrochisme, Pléonasme, Redondance, Tautologie,...



- Les figures de la *disposition* sont celles qui choisissent un agencement particulier pour les phrases, de manière à appuyer formellement le propos. Elles utilisent parfois des *motifs* qui stylisent le propos : Anadiplose, Disjonction, Epanode, Erosion, Gradation, Hypotaxe, Parataxe, Zeugma,...
- Enfin, certaines figures procèdent par *déstructuration* de la phrase, rompant avec la construction classique de la langue ; une inversion de l'ordre attendu des mots ; l'intercalation de mots ou groupes de mots qui interrompent la fluidité du propos. Ces figures provoquent souvent un effet de surprise qui attire l'attention et met en relief, par le biais de cette déstructuration, le fond du propos : Anacoluthie, Dislocation, Ellipse, Enchâssement, Hyperbate, Inversion, ...

**Antithèse** – consiste à mettre en regard deux réalités, représentées respectivement par un mot, un groupe de mots, ou une, voire plusieurs phrases qui s'opposent.

**Chiasme** – dans le chiasme, les deux membres de la phrase sont reliés par le biais d'une relation symétrie inverse. Les termes du premier segment peuvent être répétés ou non dans le second.

**Reprise** – est l'utilisation répétée d'une même tournure grammaticale.

**Anaphore** – un même mot ou groupe de mots est répété plusieurs fois en début de phrase ou de vers.

**Antépériphrase** – un même mot ou groupe de mots est répété en début et en fin de phrase, ou un même vers commence et termine une strophe.

**Epanadiplose** – un membre de phrase se finit par le mot qui avait commencé le membre de phrase précédent.

**Epihore** – la répétition d'un même mot ou groupe de mots à plusieurs reprises en fin de phrase ou de vers.

**Inclusion** – il y a inclusion lorsqu'un texte commence et se termine par le même mot.

**Réduplication** – est une répétition de mots qui sont placés côte à côte.

**Répétition** – un mot est repris plusieurs fois et que les mots répétés sont séparés dans la phrase ou dans le texte.

**Accumulation** – un grand nombre de mots ou de groupes de mots ayant la même fonction sont employés dans la même phrase, sans qu'ils rajoutent d'autres sens que l'amplification du propos qu'ils produisent.

**Énumération** – consiste à énoncer à la suite les différents composants d'un tout ou les différentes particularités d'une entité.

**Épithète** – est une accumulation de termes brefs placés syntaxiquement sur le même plan, c'est-à-dire ayant la même fonction dans la phrase.

**Pléonasme** – consiste à qualifier un mot ou un groupe de mots à l'aide d'un élément qui n'apporte aucun complément de sens.

**Redondance** – on parle de redondance lorsque l'on caractérise quelque chose de manière superflue.

**Tautologie** – on pratique la tautologie lorsque l'on dit la même chose alors que l'on paraît dire deux choses différentes.

**Anadiplose** – on reprend au début de la phrase un mot de la phrase précédente.

**Disjonction** – est une tournure syntaxique qui consiste à ne pas répéter un terme dont dépendent plusieurs autres.

**Epanode** – consiste à reprendre et à expliciter tour à tour des mots qui ont été simplement énoncés en début de phrase.

**Erosion** – consiste à répéter plusieurs fois un groupe de mots duquel on retranche un mot à chaque répétition.

**Gradation** – dans la gradation, l'intensité des mots qui se suivent est croissante : on emploie à la suite des termes de plus en plus forte.

**Hypotaxe** – consiste à construire les phrases avec des liens de subordination, contrairement à la parataxe.

**Parataxe** – les phrases et segments de phrase sont simplement juxtaposés.

**Zeugma** – lie syntaxiquement deux (ou plusieurs) mots ou groupes de mots, en les subordonnant au même mot (souvent un verbe) sans que celui-ci soit répété.

**Anacoluthie** – introduit une rupture dans la construction syntaxique attendue de la phrase. Le début de la phrase annonce une construction qui sera abandonnée en cours de route.

**Dislocation** – consiste à mettre en exergue (souvent en début de phrase) un mot ou un groupe de mots qui est représenté, dans la fonction syntaxique qu'il occuperait en temps normal, par un pronom.

**Ellipse** – l'un des déterminants de la phrase, sujet ou verbe le plus souvent, est omis et donc sous-entendu. Le sens de la phrase reste pourtant intelligible.

**Enchâssement** – est une rupture syntaxique qui consiste à intercaler, au milieu d'une phrase, un groupe de mots ou même une phrase entière.

**Hyperbate** – déstructure la construction classique de la phrase en ajoutant un mot ou un groupe de mots à la fin d'une phrase qui paraissait close.

**Inversion** – l'auteur renverse l'ordre classique des termes de la phrase.

## Figures de pensée

Les *figures de pensée* concernent le discours en lui-même : elles soulignent les rapports des idées entre elles, mais surtout les rapports du discours avec son sujet (le narrateur) d'une part, son objet et le traitement qu'il en fait d'autre part. Elles sont des indicateurs d'une situation d'énonciation particulière, ainsi que de la dialectique qui est mise en œuvre. On abordera les *figures de pensée* à travers quatre types d'intervention sur le discours :

- Les figures de l'*intensité* sont celles qui apportent une amplification au discours ou qui, au contraire, cherchent à en atténuer la portée : Emphase, Euphémisme, Hyperbole, Litote,...
- Certaines figures ont vocation à restituer une image visuelle et, plus largement, à *rendre vivant* le discours, pour faciliter son appropriation, le rendre plus fort : Hypotypose, Personnification,...
- Les figures de l'*énonciation* mettent en exergue les relations du narrateur à l'objet de son propos et la manière qu'il a de l'aborder : Analepse, Apostrophe, Epiphrase, Parenthèse,...
- Les figures de la *dialectique* concernent la relation que le narrateur met en place avec son lecteur ou auditeur, en créant une complicité avec lui, en cherchant à provoquer une réaction ou à produire un effet de surprise, de manière à l'influencer ou le convaincre : Antiphrase, Ironie, Substitution,...

**Emphase** – consiste à employer un ton d'une solennité exagérée.

**Euphémisme** – on parle d'euphémisme lorsqu'on utilise une expression atténuée à la place d'une autre qui pourrait choquer.

**Hyperbole** – procède par exagération du propos : on délivre une version amplifiée d'une idée pour la mettre en relief.

**Litote** – consiste à dire peu pour suggérer beaucoup.

**Hypotypose** – l’auteur décrit une situation, un lieu, un personnage de manière très vivante, comme s’il s’agissait d’un tableau.

**Personnification** – est un procédé qui consiste à représenter un objet ou une idée comme un être humain.

**Analepse** – est l’équivalent littéraire du flash-back, soit le récit d’une action passée.

**Apostrophe** – est une interpellation directe. Elle peut interpellé une personne, présente ou pas, ou une entité abstraite.

**Epiphrase** – insère dans le discours une phrase ou un segment de phrase qui ne cherche qu’à dévoiler le ressenti de son auteur.

**Parenthèse** – est l’ajout d’un segment dissocié du reste de la phrase, signalé par des signes graphiques (parenthèses ou virgules) ou non.

**Antiphrase** – dans l’antiphrase on utilise un mot tout en indiquant implicitement qu’on l’utilise en réalité dans un sens contraire à son emploi courant.

**Ironie** – est un procédé qui consiste à dire une chose tout en indiquant qu’on veut précisément dire le contraire.

**Substitution** – provoque un effet de surprise fondé sur l’utilisation d’une formule ou d’une formulation attendue, dont on remplace certains mots par d’autres, que l’on n’attendait pas.

## Leçon 3      Figure associée : la comparaison

*Aimez donc la Raison : que toujours vos écrits*

*Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.*

Nicolas Boileau

La **comparaison** (substantif féminin), du latin *comparatio* (« action de comparer »), est une figure de style consistant en une mise en relation - à l'aide d'un mot de comparaison appelé le comparatif - de deux réalités appartenant à deux champs sémantiques différents, mais partageant des points de similitudes, comme dans ce vers de Charles Baudelaire : « La musique souvent me prend **comme** une mer! » (*La Musique, Les Fleurs du mal*. Les deux réalités sont appelées le « comparant » (dans cet exemple, le comparant est la mer) et le « comparé » (ici, la musique) partagent en effet au moins un sème en commun (l'ondulation est ici le point commun entre la mer et la musique, toutes deux « berçant » le poète). La comparaison est une figure très courante en littérature, en poésie ou encore au théâtre.

Contrairement à la métaphore, la comparaison exprime directement ou explicitement le lien symbolique entre les deux réalités comparées, en utilisant souvent un terme de comparaison. La comparaison est la plus célèbre des figures de style, la plus difficile à définir également puisqu'il en existe deux catégories : l'une grammaticale (c'est la « comparaison simple ») et l'autre stylistique (c'est la « comparaison figurative »).

La comparaison opère un rapprochement imprévu et non nécessaire entre deux réalités, *a priori* étrangères l'une de l'autre mais possédant un rapport de ressemblance et de contiguïté sémantique. À ce titre il existe deux acceptations, évoquées par Bernard Dupriez dans son *Gradus* :

1. la comparaison simple qui exprime un rapport de similarité entre deux éléments comme dans « Cet arbre est plus beau que les autres ».
2. la comparaison figurative qui est une figure de style fondée sur le rapprochement de deux éléments qui n'appartiennent pas au même champ lexical mais entre lesquels est établi un rapport d'analogie ou d'image, à des fins poétiques ou herméneutiques comme dans « Il est fier comme un lion ». Dans ce cas, l'effet provient de l'écart par rapport à la norme linguistique. Cette dernière est par conséquent une trope proche de la métaphore.

### Comparaison simple

La comparaison repose souvent sur le mot *comme*, néanmoins certains emplois de cette conjonction ne sont pas des comparaisons pour autant, c'est le cas des circonstancielles de cause ou de temps, ou, en tant qu'adverbe lorsque *comme* marque une exclamation (exemple « Comme il est grand! »). *Comme* employé comme complément circonstanciel de comparaison n'est pas, également, un comparatif donnant lieu à une comparaison, par exemple dans « Naturellement, c'est **comme** avec moi, dit Odette d'un ton boudeur... » (Marcel Proust).

Des mots divers peuvent être employés comme substituts de *comme* et notamment : *semblable à, pareil à, de même que* ; des verbes comme *sembler* peuvent également introduire la figure ; des adverbes et conjonctions également : *ainsi que, de même que* etc. :

*Mon esprit est **pareil** à la tour qui succombe  
Sous les coups du bélier infatigable et lourd*

(Charles Baudelaire, 'Chants d'automne'.)

La comparaison simple et la comparaison figurative sont identiques grammaticalement : les mots de liaison sont souvent les mêmes même si certains mots sont néanmoins réservés à la construction grammaticale, en fonction de la nature de la relation de comparaison (voir ci-après) qui sont : *de même que, ainsi que, tel, le même, ainsi, si, tant, autant, autre, meilleur, pire, plutôt, moins, d'autant plus, d'autant moins, à mesure, selon*, etc.

D'un point de vue grammatical, la comparaison peut s'exprimer selon des moyens divers comme : la subordination : la proposition subordonnée de comparaison appelée aussi *comparative* joue alors un rôle identique à celui du complément de comparaison qui peut être un substantif ou un équivalent du nom. Néanmoins la nature de la relation (relation de ressemblance) ne permet pas de la considérer à proprement parler comme une subordonnée circonstancielle. La relation peut donc être la ressemblance : « Tu moissonneras **comme** tu as semé », d'égalité : « Leur bonheur fut bref **autant qu'il** était rare », ou au contraire de différence « Il est **moins** riche **que** je ne le croyais », de proportion enfin : « Il est **plus** intéressé **qu'on** ne le pense ».

Certaines comparaisons simples reposent sur une ellipse verbale comme dans « **Tel** père, **tel** fils »

L'éventail de moyens grammaticaux est grand, la comparaison simple peut aussi être marquée par :

- des **mots corrélatifs** comme : *autant...autant, plus...plus, tel...tel*, etc.
- des **locutions prépositives** comme : *à l'exemple de..., à l'instar de..., comparativement à*, etc.
- des **adjectifs** comme : *semblable, analogue, différent, égal*, etc.
- des **verbes** comme : *avoir l'air de, ressembler à, imiter, paraître*, etc.

## Comparaison figurative

Les réalités doivent avoir en commun au moins un sème proche ; dans l'exemple de Baudelaire, la *mer* et la *musique* sont sémantiquement proches car l'une et l'autre peuvent se représenter par des vagues ou des ondes. En ce sens elle ressemble beaucoup à la métaphore qui elle, en rhétorique, fait l'ellipse du terme comparatif. La comparaison peut comparer des idées mais aussi des faits, des actions et des situations.

La figure se décompose en un schéma très régulier qui en facilite l'identification. En effet toute comparaison met en œuvre trois éléments:

- un comparant ou le *phore* (ce à quoi est comparé la réalité première)
- un comparé ou le *thème* (ce qui est comparé à la réalité seconde)
- un comparatif (ou *mot de comparaison*, appelé aussi parfois *mot-outil*)

Leur ordre n'a aucune importance pour consommer la figure, même si le schéma canonique est *comparé-comme-comparant*, ce qui la distingue de la métaphore qui ne met en scène que le comparant, sans le comparé ni le mot de liaison.

Par ailleurs la comparaison opère toujours dans un domaine positif : elle repose sur une ressemblance et non sur une absence de ressemblance, contrairement à la métaphore dite *in absentia*. D'autre part la ressemblance ne peut être que partielle ou du domaine du point de vue particulier du locuteur, sans quoi on parlerait d'une identité (une tautologie par exemple).

Les sèmes qui partagent les deux réalités mises en relation sont également appelés des *traits sémantiques* et ont à voir avec l'extension des mots qu'ils caractérisent ; le contexte également permet de les identifier et d'accéder à la figure. L'ensemble des sèmes définissent en linguistique le *signifié*, et c'est ce qui fait que les deux réalités fondant la comparaison se ressemblent : leurs deux signifiés partagent un ou plusieurs sèmes proches. Dans l'exemple de Baudelaire encore une fois le sème du *transport* de l'âme (le "vague-à-l'âme") réunit les champs sémantiques de la musique et de la mer.

La comparaison s'appuie souvent sur un *point de comparaison*, sur un sème explicite et identifié, reposant sur un adjectif ou sur une qualité comme dans :

*Le jour entre par la fenêtre*  
*Clair comme la lune*

(Denise D.Jallais, *Les couleurs de la mer.*)

La comparaison peut aussi parfois porter sur une qualité, elle permet alors de mettre en relief une caractéristique des deux réalités comparées sans chercher à les rapprocher sémantiquement. Dans « La Terre est bleue comme une orange », célèbre comparaison de Paul Éluard, aucun sème en commun ne permet de comparer la Terre et la couleur orange du fruit du même nom, mais la figure permet de mettre en relief la couleur bleue de la planète.

Notons enfin que très souvent la comparaison repose sur une image concrète et visualisable. Le comparé peut être abstrait même si c'est rare, mais le comparant est toujours matériel et concret. Dans « Blanche comme lis » par exemple la blancheur (qualité comparée) est rendue sensible par l'évocation d'un objet concret (la fleur de lis, le comparant). On peut donc dire que la comparaison est une image ou trope puisqu'elle rapproche une réalité matérielle et une réalité abstraite, au même titre que la métaphore.

La comparaison vise de multiples effets : éclairer une idée, illustrer un propos, de frapper l'imagination par l'évocation d'une nouvelle idée ou d'une image spectaculaire (c'est le cas des comparaisons célèbres de San Antonio). En réalité, plus les deux réalités comparées sont éloignées et plus l'image va choquer comme dans la comparaison de Paul Eluard ci-dessus, par le

moyen de la *tension de la comparaison* selon les termes de Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux, dans leur *Vocabulaire de l'analyse littéraire*.

Beaucoup de comparaisons sont tellement utilisées qu'elles en deviennent éculées, comme dans « une jeune fille belle comme le jour » ou « Fort comme un lion », la figure est alors très proche du cliché.

La comparaison peut parfois constituer à elle seule tout un poème, comme chez Pierre Ronsard, dans *Les amours de Cassandre* et dans *Les amours de Marie*.

Développée sur un texte entier, la comparaison peut confiner au *parallèle*, surtout dans les textes argumentatifs comme les syllogismes.

En enseignement du français et des Lettres, la comparaison est une figure clé dans la compréhension, dès le collège, des phénomènes d'analogie et de fonctionnement énonciatif (voir liens externes).

On peut le définir comme un « rapport de ressemblance entre deux objets dont l'un sert à évoquer l'autre ». Elle n'est pas un trope puisqu'il n'y a aucun détournement de sens. On l'a parfois assimilée à une figure de construction, parfois à une figure de pensée. Divers éléments sont à prendre en considération dans sa description qui est un premier palier de l'étude stylistique.

## A. Approche descriptive

### 1) Les outils comparatifs

On considère qu'il y a figure quand le Ca (comparant) désigne un référent virtuel, qui ne fait pas partie de l'univers de référence – réel ou fictionnel – de l'énoncé : « Il est fort comme un bûcheron. » Dans la phrase « il est fort comme son frère », il n'y a pas expression figurée. On parle, pour la véritable figure, de comparaison *qualitative* ou *figurative*, ou encore de *similitude*. L'outil essentiel est le mot « comme », qui peut être relayé par « ainsi que », à connotation plus didactique, ou par « tel (que) », d'un niveau de langue plus élevé, fréquent dans l'épopée ; on peut citer aussi les outils du comparatif ; ainsi « Il fut *plus* triomphant *que* la gerbe des blés » (V.Hugo), où la pesée évaluative est explicite.

On a parfois reconnu une figure intermédiaire entre comparaison et métaphore dans les constructions où l'outil semble introduire plutôt une identification modalisée : on parle d'« identification atténuée » ; les principaux modalisateurs sont « avoir l'air de », « faire l'effet de », « sembler », etc. Ainsi « La lune se leva derrière la ville, et *elle avait l'air d'un phare énorme et divin* » (Maupassant), ou : « Cléopâtre, debout en la splendeur du soir, *Semble un grand oiseau d'or qui guette au loin sa proie* » (Hérédia), ou encore : « La barque mélodieuse se mit à fuir... ; mais nous nous élançâmes sur son sillage. *On eût dit d'une troupe de pétrels se disputant à qui saisirait le premier une dorade* » (G.Sand). Comparé et comparant restent distinct mais la subjectivité énonciative s'affirme ici. Cette vision subjective explicitement revendiquée, rapproche l'identification atténuée de la métaphore.



## 2) Présence ou absence du motif

On appelle motif la qualité commune qui unit comparé et comparant. La présence du motif – comparaison dite canonique – limite la portée de l'association (« Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal » Baudelaire), et exclut plus nettement que la métaphore, les autres sèmes du comparant. La présence du motif est donc en principe la marque d'une volonté de clarté. En revanche, quand la comparaison n'est pas motivée, ce qui est beaucoup plus rare, tous les sèmes du comparant sont implicitement convoqués. La comparaison est moins claire et se rapproche de l'identification atténuée : même subjectivité affirmée, même tension vers l'identification ; ainsi « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux » (Baudelaire), ou « Des champs comme la mer, l'odeur rauque des herbes » (L.P.Fargue). L'association Cé – Ca (comparé – comparant) peut même être énigmatique, quand le motif n'est pas dénotativement identifiable : « Elle marchait comme on rit » (Aragon). L'introduction postérieure d'un ou plusieurs motifs tend à rendre plus rationnel un discours jusque-là perçu comme intuitif : « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, Riche mais impuissant, jeune et pourtant très vieux... » (Baudelaire), ou « Je suis né comme le rocher, avec mes blessures » (René Char). Quand le motif est exprimé, son analyse est un élément important pour déterminer la fonction de la figure ; quand il est saisi dans une acception purement *dénotative*, et qu'il est pertinent au comparé et au comparant, la comparaison ne produit pas effet de surprise ; c'est le cas dans ce vers de Leconte de Lisle : « Comme des trons pesants flottaient les crocodiles », ou dans ce passage de *La Peau de chagrin*, où Raphaël fait le portrait de son père : « taquin comme une vieille fille, méticuleux comme un chef de bureau ». La comparaison est classique, le motif vient renforcer et éclairer les liens Cé – Ca. En dehors de ce type de relation, la comparaison peut s'enrichir, grâce au motif, d'une singularité que certaines écoles littéraires ont érigée en principe. Il n'est pas rare que le motif soit *métaphorique* ; la comparaison intervient alors comme un élément d'explication, surtout quand la métaphore introduite par le motif se développe en tableau : « (La tempête) ramasse son cœur comme un papier de rue. Elle le froisse, le chiffonne, le roule, le réduit. Et Poil de Carotte n'a bientôt plus qu'une boulette de cœur. » (J. Renard). Chaque phrase constitue un paragraphe, disposition qui rend plus expressif encore le procédé. On peut aussi remarquer la métamorphose de la comparaison en métaphore (« boulette de cœurs »), autre fait marqueur d'identité.

Dans la comparaison classique, le motif objective et renforce le lien comparé – comparant ; mais il existe des comparaisons où le motif est *non-pertinent* au comparé, au comparant ou aux deux, et n'est pas « traduisible » en termes de métaphore. Cela relève d'une esthétique de la surprise et de l'étrangeté, plus marquée encore que dans la métaphore, parce que la comparaison semble toujours amenée par une pensée rationnelle et analytique. Que ce soit dans le vers d'Eluard : « Le ciel est *sournois* comme un trou » ou dans ceux de R. Char : « *Fermée* comme un volet de buis, Une extrême chance compacte Est notre chaîne de montagnes... » la comparaison est énigmatique et ne peut être éclairée que par le jeu des connotations associatives. Les courants littéraires, surtout poétiques, qui comme le surréalisme, privilégient les constructions par associations, ont usé de telles comparaisons.

## 3) Rapport comparé – comparant

En désignant un référent virtuel, étranger à l'univers de référence de l'énoncé, le Ca crée une rupture d'isotopie. Celle-ci est, suivant les époques et les choix esthétiques, plus ou moins

accentuée : le goût classique impose des images dans lesquelles Cé et Ca – et il vaudrait mieux dire les univers de référence qu'ils suscitent – ne sont pas trop éloignés. Un des « trajets » essentiels de la comparaison mène du monde humain au monde de la nature ; on voit cela dans les comparaisons lexicalisées, du type « blond comme les blés », « beau comme un astre », « solide comme un roc », mais aussi dans le discours littéraire : « Mon cœur, *comme un oiseau*, voltigeait tout joyeux », ou encore « Ô nuit désastreuse ! ô nuit effroyable, où retentit tout à coup, *comme un éclat de tonnerre*, cette étonnante nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte ! » La comparaison joue dans tous ces exemples, son rôle de marqueur hyperbolique, mais elle n'est pas fondée sur la recherche d'un écart. Il est certain que des comparaisons aussi variées dans leurs outils, et dans les liens qu'elles tissent entre des univers différents ne peuvent dans le discours littéraire, avoir des fonctions identiques.

## *B. Principales fonctions de la comparaison*

### **1) Fonction ornementale**

Elle est toujours mise en avant par la rhétorique classique : « La comparaison peut contribuer infiniment à la beauté du discours, et en être un des ornements les plus magnifiques. » Elle est conventionnellement associée à un discours poétique plutôt descriptif, elle est généralement motivée, l'écart entre Cé et Ca est réduit ; d'essence *figurative*, elle impose la représentation statique de deux mondes distincts, comme dans cet extrait du poème « Le Cygne » de S. Prudhomme : « L'oiseau, dans le lac sombre où sous lui se reflète / La splendeur d'une nuit lactée et violette / *Comme un vase d'argent parmi les diamants* / Dort la tête sous l'aile, entre deux firmaments. » Le champ lexical développé par le comparant marque la volonté d'embellissement du référent qui est, de plus, fixé en un tableau statique. C'est en particulier le cas dans la poésie épique ou dans la poésie descriptive où le comparant peut être amplifié et prendre les dimensions d'un tableau-fresque. Quand l'habitant de Saturne, pour parler de la nature à Micromégas, compare celle-ci avec un parterre, une galerie de peinture, etc., Micromégas l'interrompt en disant : « Je ne veux point qu'on me plaise, je veux qu'on m'instruise ». Voltaire se moque de la comparaison ornementale, que dans les règles rhétoriques traditionnelles, on rattache au *placere*. Il demande un discours pédagogique, tourné vers le *docere*. Une telle fonction peut aussi être celle de la comparaison, dont Fontanier dit que dans certains discours, elle est une « manière d'éclaircissement et de preuve ».

### **2) Fonction didactique**

Dans le raisonnement par comparaison le comparant est là, non pour donner à voir, mais pour donner à comprendre ; il sert en quelque sorte de preuve ; ce type de comparaison fait d'ailleurs partie des lieux rhétoriques. La comparaison n'a donc pas valeur figurative, elle est *argumentative* ; elle est presque toujours motivée, l'écart Cé–Ca est limité ; le Cadoit être plus connu que le Cé et il a souvent une portée généralisante, typifiante ; les marques de sa portée sont surtout données par le déterminant, article défini ou indéfini à valeur générique, et parfois par le temps du verbe.

### 3) Fonction cognitive : expansion de l'imaginaire

- Elle est souvent porteuse de connotation affectives ou axiologiques. En effet, en substituant la mention d'un Ca concret à l'analyse, le narrateur remplace un savoir abstrait par une connaissance sensible. Dans le passage des *Mémoires d'outre-tombe* où est décrite la rencontre avec la petite hotteuse, l'épisode s'achève ainsi : « elle est entrée dans une chaumière *comme un petit chat sauvage se glisse dans une grange parmi les herbes* » : le point d'orgue affectif apporté par la comparaison finale suggère l'empreinte laissée dans le souvenir par cette rencontre pourtant fugitive.

- La comparaison n'est plus ornement ou preuve ; elle donne à voir un monde autre, elle devient outil d'exploration et de connaissance sensible et permet le dévoilement de l'obscur. Là où l'analyse intellectuelle et abstraite serait inopérante, la comparaison permet une connaissance d'ordre poétique. On peut parler de son pouvoir herméneutique. On sait que chez Proust, elle permet de déchiffrer les hiéroglyphes que présente le monde à la conscience. Toutefois la comparaison peut affirmer le caractère irréductible des deux mondes qu'elle a reliés.

Tout les exemples montrent la différence entre la comparaison pédagogique et la comparaison à valeur cognitive. L'écart est le même que celui qui sépare le désir de *convaincre* et celui de *persuader*. La comparaison et la métaphore reposent sur des mécanismes associatifs différents.

### III Sujet Les discours rapportés

*Les vraies larmes ne nous sont pas tirées par une page triste,  
mais par le miracle d'un mot en place.*

Jean Cocteau

Tout récit — romans, autobiographies, nouvelles — dépend d'un acte d'énonciation produit par un locuteur. Ce locuteur est toujours le narrateur de l'histoire racontée. Toutefois, on constatera que ces récits, notamment depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, sont rarement dépourvus d'interventions d'autres actes de paroles, soit par des dialogues, des monologues... Dans ce cas, le narrateur dit « locuteur primaire » relate un acte d'énonciation d'un autre locuteur dit « locuteur secondaire ». Le discours rapporté met en place un minimum de deux situations d'énonciations différentes, imbriquées l'une dans l'autre. Ce procédé possède une grande pérennité dans le roman, et il est intéressant de constater l'importance qu'on lui accorde selon les périodes littéraires. Ainsi, La Fontaine au XVII<sup>e</sup> siècle utilise souvent le discours rapporté, mais c'est à partir de Madame de Scudéry, puis avec Diderot qu'il va être théorisé. Le réalisme l'utilisera beaucoup, mais pas autant que le naturalisme, et l'on estime que pas moins de 35% de l'œuvre de Zola sont du discours rapporté. Le narrateur peut vouloir relater les discours tenus par ses personnages (paroles prononcées ou monologues intérieurs). Il existe divers modes d'intégration dans le narré de ces discours rapportés.

#### Le discours direct

Le personnage prend la parole ; le discours direct interrompt le narré et crée dans celui-ci un autre espace d'énonciation plus ou moins nettement délimité. Les deux voix, celle du narrateur et celle du personnage, sont nettement distinguées, du moins lorsque le discours direct est nettement distingué du récit. Ses principaux marqueurs sont le détachement par les deux points et les guillemets, les tirets en cas d'échange dialogué, et généralement une lexie – verbe de communication le plus souvent – qui l'introduit ou le signifie lorsqu'elle est placée en incise. Le discours direct donne l'illusion de l'objectivité, et permet de relayer l'information en toute neutralité. C'est apparemment la forme la plus littérale de la reproduction de la parole d'autrui. Toutefois le rapporteur peut influencer le discours, notamment avec des éléments tels que les verbes de paroles. En grammaire, le **discours direct** consiste en la présentation, dans le dire en cours, de paroles prononcées, écrites ou inventées, émanant d'une autre situation de discours, présentation qui conserve les marques de la situation d'énonciation (les embrayeurs) et la perspective du *discours cité*. C'est l'une des deux variétés de discours rapporté (l'autre étant le discours indirect). Les guillemets s'utilisent à l'écrit pour introduire et conclure le discours direct. Selon le type de texte, d'autres stratégies typographiques peuvent être employées: le retrait à la ligne avec tiret (dialogue de roman), les italiques, le retrait en paragraphe spécial (texte scientifique)...

- En fonction de la manière dont le discours direct est inséré dans le discours citant, il peut apparaître comme plus vivant, ou plus objectif et plus neutre que celui du discours indirect, puisqu'il est censé reconstituer les propos mêmes de l'énonciateur cité, c'est-à-

dire que ceux-ci pourront être compris comme répétés mot pour mot, 'texto' dans le discours citant.

- Il se compose de deux clauses distinctes, chacune avec sa propre énonciation : la matrice verbale qui contient un verbe de parole introducteur, qui constitue le *discours citant* minimum, celui du narrateur, et l'*énoncé cité*, celui de de l'instance énonciatrice citée. Ils peuvent être considérés comme syntaxiquement indépendants, quoique dans le cas de la matrice introductrice la valence du verbe de parole souvent n'est pas saturée, à moins de considérer l'énoncé cité comme un complément (cf. les analyses de J. Authier-Revuz in *l'information grammaticale* 1992). Ex. dans l'énoncé de langue orale suivant : et là i m'dit ok ben t'as qu'à venir demain à 8 heures la matrice *et là i m'dit* ne peut être à elle seule un énoncé syntaxiquement autonome, car, employée seule, elle serait agrammaticale, et en plus, non informative. Seul l'énoncé complet: matrice + énoncé rapporté peut fonctionner comme une contribution grammaticalement correcte à un discours.
- Le discours direct peut être *formel* ou *libre*.

Le **discours direct formel** (ou *discours direct lié*) est un type de discours direct ordinairement délimité par des *guillemets* et dans lequel, l'énoncé cité est précédé d'un *verbe introducteur*. Il s'agit le plus souvent d'un verbe déclaratif (« *dire, déclarer, révéler, bafouiller, murmurer, demander, expliquer, affirmer, chuchoter, s'écrier...* ») :

*Galilée a dit : « Et pourtant, elle tourne !... »*

« *Galilée a dit* » est l'énoncé citant (avec son verbe introducteur « *a dit* »). « *Et pourtant, elle tourne !...* » est l'énoncé cité.

- Le verbe introducteur peut ne pas être déclaratif, mais simplement descriptif. Il n'est même pas besoin qu'il soit transitif :

*S'adressant à son élève, le professeur se mit alors en colère : « Je ne supporte plus ta paresse. Je finirai par ne plus m'occuper de toi si tu trouves sans arrêt des excuses pour ne pas faire tes devoirs ! »*

- Le verbe introducteur peut se trouver *inséré* dans le discours rapporté, sous forme d'incise avec inversion du sujet. L'incise est placée soit en cours, soit en fin de discours :

*Jean a déclaré : "Je suis malade." "Aujourd'hui, je ne n'irai pas travailler", a-t-il ajouté en se remettant au lit.*

- Un dialogue est exclusivement du discours direct formel. Dans ce cas cependant, les guillemets sont remplacés par des *tirets*, et dans une pièce de théâtre, il n'y a pas de verbe introducteur.

Le **discours direct libre** est un type de discours direct dans lequel les marques de ponctuation (guillemets ou tirets) ainsi que le verbe introducteur sont supprimés, de telle sorte

que l'énoncé cité se retrouve *sur le même plan* que l'énoncé citant. En conséquence, il n'est pas toujours facile de distinguer les deux énoncés :

*S'adressant à son élève, le professeur se mit alors en colère. Je ne supporte plus ta paresse ! Je finirai par ne plus m'occuper de toi si tu trouves sans arrêt des excuses pour ne pas faire tes devoirs !*

La première phrase est l'énoncé citant. Les deux autres, l'énoncé cité.

### **Le discours indirect**

La voix du personnage est assimilée par celle du narrateur : il n'y a qu'un espace d'énonciation, celui du narrateur. Le discours indirect implique donc un repérage relatif des coordonnées du réel. Le discours indirect pur est toujours clairement marqué dans le récit :

- il est en situation de dépendance syntaxique (complétive introduite par le *que*, interrogative indirecte introduite par *quand, où, si*, infinitif)
- c'est un verbe de communication qui le régit syntaxiquement ( *il dit que / elle demanda si / il ordonna de*)
- il est de modalité assertive

Les paroles du personnage étant rapportées, donc prises en charge par le narrateur, sont intégrées au récit. On remarquera qu'elles ne sont pas rapportées à la lettre, qu'elles peuvent être reformulées, interprétées par le narrateur qui n'en retient que l'esprit. Le discours indirect perd son indépendance syntaxique, et se construit donc comme une subordonnée, complément d'un verbe principal signifiant « dire » ou « penser ». Il est généralement bien intégré au discours dans lequel il s'insère et n'est pas marqué par une rupture énonciative. En grammaire française, le **discours indirect** est une adaptation morphosyntaxique des paroles prononcées ou écrites et sont des paroles déformées. C'est l'une des deux variétés de discours rapporté (l'autre étant le discours direct).

- Ce type de discours rapporté est beaucoup moins objectif que le discours direct. En effet, les temps utilisés dans le discours indirect nous indiquent que celui qui rapporte le discours ne sait pas si elle est vérifiable. Cette distance évidente entre l'énoncé cité et le crédit tout relatif que le narrateur peut y accorder, permet de laisser passer toutes sortes de sous-entendus, de non-dits, de doutes, de suspicions, de scepticisme, de calomnies même, vis-à-vis du discours en question. Par exemple, en disant : « Il *prétend* qu'il cherche du travail... », je peux sous-entendre que je suis sûr qu'il n'en est rien, et qu'il passe ses journées au café, etc.
- Dans *l'énoncé cité* du discours indirect, les embrayeurs sont employés par rapport à la situation d'énonciation de *l'énoncé citant* (il n'y a plus qu'un énonciateur, le *narrateur*). Par ailleurs, les guillemets ne doivent pas être employés.
- Il existe deux sortes de discours indirects, le *discours indirect lié* et le *discours indirect libre*. Les deux formes exigent une *transposition* des temps verbaux, des personnes, etc.

En matière de discours rapporté, on entend par **transposition**, la transformation d'un type de discours dans un autre. La transposition pose plus de difficultés lorsqu'on part du discours direct et que l'on va vers le discours indirect.

- Cette transposition concerne les embrayeurs, c'est-à-dire, le temps des verbes, les personnes, ainsi que les autres marques de l'énonciation (temps et lieu), qui ne seront plus considérées du point de vue de l'énonciateur originel (comme dans le discours direct), mais du point de vue du narrateur.
- Dans certains cas (interjections, phrases nominales, phrase incomplète, phrase grammaticalement incorrecte...), cette transposition pose des difficultés et exige une adaptation supplémentaire, une *interprétation* de la part du narrateur, de manière à produire un énoncé conforme aux règles grammaticales :

*Il a dit : « Hélas ! » / Il a dit : « Mon séjour dans les Cévennes ? Un paradis ! » / Il a dit : « Vraiment, tu crois que... » / Il a dit : « Si j'aurais su, je ne serais pas venu ! »*  
*« Il a poussé un soupir de découragement. / Il a dit que son séjour dans les Cévennes avait été un paradis. / Il a paru hésitant. / Il a dit que s'il avait su, il ne serait pas venu. »*

- À part ces cas difficiles (mais fréquents dans l'énonciation orale), la transposition dans le discours indirect suit les règles suivantes.

### **Transposition du temps des verbes**

- Si le verbe introducteur est au présent ou au futur, il n'y a aucun changement de temps dans l'énoncé cité :

*Il me dit : « Je suis sûr que tu réussiras. » [Discours direct formel]*  
*Il me dit qu'il est sûr que je réussirai. [Discours indirect formel]*

- Si au contraire, le verbe introducteur est au passé (simple, composé ou imparfait), le **présent** de l'indicatif devient *imparfait de l'indicatif*, le **passé simple** ou le **passé composé** de l'indicatif deviennent *plus-que-parfait de l'indicatif*, le **passé antérieur** devient *conditionnel passé*, le **futur simple** devient *présent du conditionnel* et le **futur antérieur** devient *conditionnel passé* (c'est la « *concordance des temps du discours rapporté* ») :

*Il m'a dit : « Je suis sûr que tu réussiras. » [Discours direct formel]*  
*Il m'a dit qu'il était sûr que je réussirais. [Discours indirect formel]*

- Synthèse:

*Il dit: "Tu es en retard".*  
*Il dit que tu es en retard.*  
*Il dira: "Tu as faim".*  
*Il dira que tu as faim.*

*Il a dit: "Tu lis beaucoup".*  
*Il a dit que tu lisais beaucoup.*  
*Il a dit: "Tu as reconnu Bill".*  
*Il a dit que tu avais reconnu Bill".*  
*Il a répété: "Ton discours fut remarquable".*  
*Il a répété que ton discours avait été remarquable.*  
*Il a répété: "Ton discours eût été plus beau sans cette faute".*  
*Il a répété que ton discours aurait été plus beau sans cette faute.*  
*Il a confirmé: "Tu porteras une superbe robe".*  
*Il a confirmé que tu porterais une superbe robe.*  
*Il a affirmé: " J'aurai fini avant qu'elle n'arrive".*  
*Il a affirmé qu'il aurait fini avant qu'elle n'arrive.*

ATTENTION: l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel restent inchangés !!!

« Il pleuvait. » Il a dit qu'il pleuvait. "j'avais commis des erreurs" Il a avoué qu'il avait commis des erreurs. « Je ne ferais pas ça. » Il a dit qu'il ne ferait pas ça.

### **Le discours indirecte libre**

Le **discours indirect libre** est un type de discours indirect implicite. Sa particularité est de ne pas utiliser de verbe introducteur (parler ou dire), autrement dit, la proposition subordonnée contenant l'énoncé cité, se retrouve privée de proposition principale : en conséquence, l'énoncé cité devient proposition principale. C'est la transcription des paroles prononcées, écrites ou pensées, mais sans les embrayeurs du discours citant, et avec une modification du temps des verbes (passage au passé le plus souvent). De même, le locuteur n'est pas identifié de façon explicite. Dans le discours indirect libre, la voix du personnage et celle du narrateur "s'enchevêtrent", de sorte qu'on ne sait jamais parfaitement si c'est le narrateur ou le personnage qui parle (on parle d'ailleurs à ce propos de "superpositions de voix", ou encore, de "polyphonie"). Néanmoins, il n'est pas introduit à l'aide de ponctuation, ce qui a pour effet la fluidité du récit et des voix.

"Le professeur se mit alors en colère. Il ne supportait plus la paresse de son élève. Il finirait par ne plus s'en occuper si celui-ci trouvait sans arrêt des excuses pour ne pas faire ses devoirs"...

"Il met bas son fagot, il songe à son malheur. / Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?" (Jean de La Fontaine - "La Mort et le Bûcheron")

Les textes soulignés sont dans le discours indirect libre.

Le *DIL* (discours indirect libre) ne se situe pas sur le même plan que le Discours indirect ou le Discours direct, il accumule pourtant les avantages de ces deux discours. Il ne peut être caractérisé comme tel hors contexte puisqu'il ne présente aucune marque de linguistique. Il faut donc s'attendre à de nombreux cas d'ambiguïté.



Le discours (ou style) indirect libre est essentiellement un procédé littéraire qui se rencontre peu dans la langue parlée. Il permet au romancier de s'affranchir du modèle théâtral qui imposait le mimétisme du discours direct. L'auteur peut rapporter les paroles et les pensées au moyen d'une forme qui s'intègre parfaitement au récit, ouvrant des perspectives narratives nouvelles, notamment au XIX<sup>e</sup> siècle. Ses formes, à l'instar de celles du discours indirect, ont également été largement étudiées. Il est un mixte des deux discours précédents auxquels il emprunte des marques : on peut parler d'espace énonciatif mixte.

- Il participe du discours direct en ce qu'il supprime toutes les formes qui rattachent ce discours à narration, et notamment la subordination. Le verbe recteur disparaît en tant que tel. Lui est parfois substitué un terme de communication placé, comme dans le discours direct, en incise ou avant le discours rapporté : dans ce dernier cas, le lecteur est averti qu'un discours va être restitué.
- Il participe encore du discours direct en ce qu'il permet la restitution immédiate des modalités propres au discours du personnage (outre l'assertion, l'exclamation, l'interrogation)
- L'idiolecte du personnage est restitué comme dans le discours direct, avec toutes ses connotations, qu'elles soient socio-culturelles ou affectives-appréciatives.
- En revanche, il participe du discours indirect, intégré à la narration, par le jeu des personnes et des temps et fondé sur un repérage relatif : il implique l'emploi récurrent de la troisième personne pour désigner le personnage dont on rapporte le discours, l'emploi de l'imparfait qui place le propos hors de la situation d'énonciation et transcrit le présent, et l'emploi de la forme en *-rais* (futur du passé), qui transcrit le futur : la brusque intervention dans le récit d'une forme en *-rais* à valeur temporelle de futur du passé est souvent indice du passage au discours indirect libre.

Le discours indirect libre s'emploie surtout dans la narration. Il se trouve à mi-chemin entre le discours direct et le discours indirect. Il fait entendre les paroles du personnage sans les citer textuellement. Comme le discours direct, il rapporte les paroles ou les pensées dans des énoncés indépendants : il n'est pas introduit par des verbes comme « dire » ou « penser » et la conjonction « que ». Comme le discours direct, il reproduit les questions, les exclamations, les interjections et peut contenir aussi des phrases elliptiques. Comme le discours indirect il transforme les personnes (la 1<sup>ère</sup> en 3<sup>ème</sup> personne), les temps des verbes (les règles de la concordance des temps sont appliquées au passé).

Exemples :

*Discours indirect* : Michel dit à sa mère qu'il voulait partir.

*Discours direct* : Michel dit à sa mère : « Je veux partir ! »

*Discours indirect libre* : Michel est allé trouver sa mère ; il fallait absolument qu'il parte.

A cause de ces caractéristiques, le style indirect libre est plus concis et expressif que le style indirect malgré l'emploi de la troisième personne et il permet au lecteur de participer plus

directement et plus vivement aux sentiments et aux pensées d'un personnage. Comme les pensées présentées au discours direct sans verbe d'introduction, le style indirect libre est également une technique du monologue intérieur.

Il faut encore mentionner les transposition habituelles des déictiques spatio-temporels qui compensent *l'ici* et *le maintenant* du personnage.

	<b>Discours direct</b>	<b>Discours indirect</b>
<b>La ponctuation</b>	<p>Les deux points, les guillemets, les retours à la ligne isolent les parties dialoguées du récit.</p> <p><b>Tintin demanda à l'inconnu :</b> « Qui êtes-vous ? »</p>	<p>Ces signes de ponctuation ne sont plus utilisés, comme si la parole ou la pensée étaient comprises dans le récit.</p> <p><b>Tintin demanda à l'inconnu qui il était.</b></p>
<b>Les phrases</b>	<p>Une proposition incise indique quel est le personnage dont les paroles sont rapportées.</p> <p>« <b>Ah, si jamais je le retrouve, ce sinistre gredin de Tournesol, menaçait le professeur Topolino, je lui...</b> »</p> <p>Les phrases exclamatives, interrogatives, impératives qui expriment les sentiments, les interrogations, les doutes de l'énonciateur sont fréquentes.</p> <p>« <b>Vous connaissez cette canaille de Tournesol ?</b> » demanda le professeur au capitaine.</p> <p>« <b>Détachez-moi immédiatement !</b> », rugit Topolino.</p>	<p>La parole est rapportée à l'aide d'une proposition subordonnée, l'incise dans laquelle se trouvait le verbe de déclaration devient donc la principale.</p> <p>Une phrase déclarative est rapportée à l'aide d'une proposition subordonnée conjonctive introduite par que :</p> <p><b>Le capitaine Haddock affirma que jamais il ne critiquerait le professeur Tournesol.</b></p> <p>Une phrase interrogative est rapportée à l'aide d'une proposition subordonnée interrogative indirecte :</p> <p><b>Le professeur demanda au capitaine s'il connaissait cette canaille de Tournesol</b></p> <p>Une phrase impérative est rapportée à l'aide d'une proposition subordonnée conjonctive au subjonctif ou d'un verbe à l'infinitif précédé de la préposition de.</p> <p><b>Topolino exigea qu'on le détachât immédiatement.</b></p> <p><b>Tintin suggéra au professeur d'aller se débarbouiller.</b></p>

<p><b>Les pronoms personnels et les déterminants possessifs</b></p>	<p>Essentiellement ce sont les pronoms et les déterminants de la première et de la deuxième personne qui sont utilisés.  <b>Le professeur, en s'adressant au capitaine, hurla : « Qui vous a permis de me parler ainsi ? Votre insolence n'est pas tolérable ! »</b></p>	<p>Les pronoms et déterminants possessifs varient selon la personne qui rapporte les paroles.  <b>Je lui ai demandé qui lui avait permis de me parler d'une façon aussi insolente.</b>  <b>Il m'a demandé qui m'avait permis de lui parler d'une façon aussi insolente.</b>  <b>Il lui a demandé qui lui avait permis de lui parler d'une façon aussi insolente.</b></p>
<p><b>Les temps</b></p>	<p>Les temps s'organisent autour du présent, comme dans l'énonciation.</p> <p><b>« Je vous ai simplement posé une question ; vous n'y répondez pas ; je n'en dirai pas plus », s'indigne le capitaine.</b></p> <p><b>« Je vous ai simplement posé une question ; vous n'y répondez pas ; je n'en dirai pas plus », intervint le capitaine.</b></p>	<p>Les temps des verbes des propositions subordonnées dépendent du temps du verbe de la principale. Deux cas peuvent se présenter :  Le verbe principal est au présent, les temps des verbes du discours indirect ne changent pas :  <b>Le capitaine, indigné, hurle qu'il lui a simplement posé une question, qu'on ne lui répond pas, qu'il n'en dira pas plus.</b>  Le verbe principal est aux temps du récit, les verbes des propositions subordonnées sont aussi aux temps du récit.  <b>Le capitaine, indigné, hurla qu'il lui avait simplement posé une question, qu'on ne lui répondait pas, qu'il n'en dirait pas plus.</b></p>
<p><b>Les indicateurs spatio-temporels</b></p>	<p>On utilise les adverbes de lieu et de temps suivants :</p> <p>Ici ;  Aujourd'hui, hier, demain, avant-hier, après demain, dans deux jours, cette semaine, la semaine prochaine ...</p>	<p>On utilise, lorsque le verbe principal est au passé, les indicateurs spatio-temporels suivants :</p> <p>Là ;  Ce jour-là, la veille, le lendemain, l'avant-veille, le surlendemain, deux jours plus tard, cette semaine-là, la semaine suivante.</p>

## Les formes nouvelles : le monologue

Des formes nouvelles de discours rapporté, ne relevant d'aucune des catégories identifiées, ont été créées au XX<sup>e</sup> siècle quand le narrateur veut rendre compte du discours intérieur du personnage comme s'il assistait à son surgissement tout en manifestant sa présence et sa distance :

*Non, rien à dire pour sa défense ; pas même une raison à fournir ; le plus simple sera de se taire ou de répondre seulement aux questions. Que peut-elle redouter ? Cette nuit passera comme toutes les autres nuits ; le soleil se lèvera demain...*

On reconnaît dans cet extrait de *Thérèse Desqueyroux* les traits spécifiques au discours direct : l'adverbe d'énonciation *non*, la modalité interrogative, les perspectives temporelles non décalées, le jeu des déictiques temporels (cette nuit, demain) se référant au cadre énonciatif du personnage, et non à celui du narrateur. Mais celui-ci reste présent derrière le personnage par une marque : l'emploi de la troisième personne (sa, elle), impossible en discours direct. Est privilégiée, semble-t-il, par cette rupture avec les formes traditionnelles de discours rapporté, la tension inhérente au genre romanesque dans son évolution : d'un côté, pseudo-autonomie d'un personnage dont le courant de conscience est restitué dans son jaillissement, de l'autre, présence affirmée du narrateur, même si ses marques sont apparemment réduites.

D'une manière générale, un monologue désigne une conversation qu'une personne tient avec elle-même. Par définition, un discours solitaire. Mais cette solitude ne concerne que l'absence physique d'autrui. Nombre de monologues s'adressent en fait à quelqu'un d'autre :

- le récit non interrompu fait devant un public plus ou moins éloigné
- le récit non interrompu fait devant un public silencieux par respect, crainte
- le discours imaginaire qu'on adresse à quelqu'un, souvent dans l'attente d'une rencontre réelle
- le discours d'une partie de soi-même à une autre partie

## MONOLOGUE DESCRIPTIF

### • 1) Quoi et Pourquoi?

La description, comme la définition, consistent à nommer, identifier, classer, localiser des objets dans l'espace et le temps, recenser leurs éléments et leurs propriétés. Elles impliquent souvent des comparaisons et la référence à des choses connues du lecteur. Tout ceci nous renvoie à l'exploitation du chapitre d'analyse. La définition est plus rigoureuse, la description plus concrète, plus évocatrice peut confiner au discours argumenté ou à l'évocation suggestive. Les deux procédés visent à rendre compte d'une situation (tableau, inventaire des stocks, bilan comptable) ou d'une série d'évènements (rapport d'accident).

- **2) Comment?**

En littérature, comme dans la vie courante, la description peut prendre la forme du portrait, du tableau, d'un inventaire de structures ou fonctions (mode d'emploi d'un matériel).

## **MONOLOGUE NARRATIF**

### **1) Quoi et Pourquoi?**

Plus vivant que la description, le récit trouve sa place dans la vie quotidienne: le journaliste rapporte un attentat ou un match de football, la concierge vous décrit les méfaits de la petite dame du sixième, votre épouse expose le détail du cinq à sept passé à boire du thé chez sa meilleure amie ... Simplement raconté en style indirect par un tiers, le récit est un témoignage, une nouvelle, un scénario. Si cela est directement mis en scène et représenté devant le spectateur c'est un film ou un opéra, une pièce de théâtre ou de marionnettes...

### **2) Comment?**

- **Personnages et rebondissements:**

Le récit est une description ordonnée dans le temps. Mais il se distingue du simple inventaire chronologique par deux éléments essentiels:

- le rôle important des personnages (attitudes et aptitudes) et de leurs comportements dans les situations successives;
- les complications (rebondissements, histoires annexes...) introduites par les événements ou par les personnages. Elles constituent les noeuds de l'intrigue qui conduit d'une situation initiale au dénouement en passant généralement par une crise centrale.

Pour créer un récit, et surtout un récit littéraire, il faut donc soigneusement mettre en place la structure d'acteurs (relations entre les personnages) et la logique des événements (actions, réactions, incidents extérieurs).

- **Environnement et commentaires:**

Deux éclairages viennent compléter le déroulement des événements:

- l'environnement de référence (tel lieu, tel moment) qui décrit ou explique la situation et ses enjeux. Il est décrit de manière purement factuelle (la marquise sortit à cinq heures sur le boulevard) ou évocatrice (la madeleine de Marcel Proust)
- les commentaires d'évaluation (il a gagné, c'est injuste), cheminement de messages et d'idées sur les faits qui conduit vers la conclusion.

Environnement et commentaires peuvent s'enrichir des autres formes de créativité. Le discours logique ou l'évocation poétique apparaissent dans les dialogues et les monologues intérieurs des personnages ou encore dans les commentaires de l'auteur. L'émotion esthétique est assurée par la présence physique des acteurs, le costume et le décor, l'accompagnement musical etc...

- Unité significative : Reportage, roman ou film d'action doivent être assez concis pour que la signification de l'ensemble puisse être clairement perçue: le récit n'est pas un texte désintéressé. Pour en construire le sens, il faut parfois commencer la lecture et souvent l'écriture, par le dénouement.

- Structures narratives: Contrairement à la simple description narrative et au récit historique, centrés sur le déroulement technologique de faits concrets, le récit littéraire peut librement combiner des fonctions. C'est aussi le cas du récit reconstitué aux fins de démonstration (philosophie de l'histoire, témoignage tendancieux). Dans son ouvrage, "Les 200.000 situations dramatiques" Etienne Souriau distingue des structures à l'oeuvre: la Force thématique qui désire, Le Bien souhaité, l'Opposant et l'Adjuvant, l'Obtenteur du bien, l'Arbitre. Le linguiste russe Vladimir Propp propose une "Morphologie du Conte" assez comparable.

Les rôles d'acteurs correspondent généralement à des schémas bien établis.

## **DISCOURS : MONOLOGUE JUSTIFICATIF**

Conférence de presse ou slogan publicitaire, exposé professoral, demande en mariage ou commandement d'officier, le discours est un arrangement de mots et de phrases destiné à influencer autrui, à le convaincre par la raison ou le persuader par les sentiments. Il faut distinguer le discours sans contradicteur où la parole est monopolisée, du discours dialogué avec un interlocuteur.

- **1) Quoi et Pourquoi?**

Le discours unilatéral, sous sa forme raisonnée ou violemment polémique, est le moyen officiel du changement dans les régimes autoritaires mais aussi dans les démocraties parlementaires. La négociation, dialogue justificatif à base de contrat, est plutôt pratiquée dans la démocratie sociale et dans les affaires internationales. Le discours s'emploie pour diffuser un savoir prédéfini (cours ex - catedra), des modèles culturels, des normes et valeurs (catéchisme, principes généraux du droit, lois et règlements...). C'est l'instrument de celui qui détient le savoir et le pouvoir: professeur, expert, candidat ou élu. Le discours explique et justifie (pourquoi? parce que...). Il vise à combler une lacune de savoir ou de perception. De là il passe au conseil, à la suggestion, à l'ordre, la dissuasion, à l'interdiction. Le plus souvent le discours, comme la négociation, suppose une divergence de départ qu'il faut clarifier. Conflit sur la reconnaissance des faits (la Terre est-elle ronde?), lié aux obstacles de communication (vous m'avez mal compris!), sur les intérêts non-conflituels (où passer de meilleures vacances?), ou conflictuels (la satisfaction de l'un se fait au détriment de l'autre) ou encore conflit d'opinions et valeurs (le pire de tous: débats religieux, Affaire Dreyfus...).

- **2) Comment?**

- - une série de phrases du type "pourquoi? parce que". L'orateur ne pose que les questions "pourquoi?" qu'il choisit et auxquelles il peut répondre favorablement.

Les réponses "parce que" sont des explications ou des justifications qui se réfèrent à des principes généralement admis (observations incontestables, postulats, lieux communs...)

- - une collection d'arguments et de preuves
- - des propositions en forme de demande, invitation, encouragement, prière, ordre etc...
- Propositions de règles d'action ou de pensée; proposition de faire, ou faire par autrui...(l'Etat doit payer...).
- Une forme particulière: la prédiction créatrice du genre: "les marchés financiers vont réagir" ou bien "vous êtes un héros": même si elle n'est pas réellement fondée, elle peut accélérer la naissance ou la destruction d'un phénomène.

## IV Sujet L'architecture générale de la phrase

*Respecter la syntaxe ! Les mots sont esclaves et libres, soumis à la discipline  
de la syntaxe, et tout-puissant par leur signification naturelle.*

Germaine de Staël

### 1) La syntaxe simple

#### A. Le monorhème

L'énoncé minimale est constitué par un mot ou un groupe de mots non intégré dans une structure verbale grammaticalement liée. Si l'on reprend la traditionnelle distinction thème et rhème (parfois appelé prédicat), on perçoit que certains énoncés peuvent présenter le thème seul : « Ma voiture ! » ou le rhème seul : « Volée ! ». On observe que la modalité ne peut être assertive. Le monorhème dans son sens le plus strict, correspond à l'expression spontanée, non médiatisée, marquée par l'affectivité du locuteur.

#### B. Le dirhème

Il associe dans le même cadre énonciatif thème et rhème, l'ordre étant commutable :

« Sa fille ? un amour ! » (séquence progressive, ordre thème / rhème)

« Intéressant, ce film ! » (séquence régressive, ordre rhème / thème)

ce type de phrase restitue la perception immédiate qui se transmet sans élaboration du discours. On le retrouve fréquemment dans toutes les structures du monologue intérieur ou en discours direct dans les énoncés à caractère injonctif, interrogatif ou exclamatif.

#### C. La phrase nominale

En grammaire, une **phrase** peut être considérée comme un ensemble autonome, réunissant des unités syntaxiques organisées selon différents *réseaux de relations plus ou moins complexes* appelés subordination, coordination ou juxtaposition. D'un point de vue acoustique ou visuel, cependant (c'est-à-dire, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit), la phrase apparaît comme une *succession* de mots (de même qu'un train apparaît comme une succession de wagons).

- La phrase possède une unité sémantique (ou *unité de communication*), c'est-à-dire, un contenu transmis par le message (sens, signification...). Ce contenu se dégage du rapport établi entre les signes de la phrase, et dépend du contexte et de la situation du discours : chaque phrase a sa référence. Cette référence résulte de la mise en rapport avec une situation, même imaginaire, de discours. Selon Roman Jakobson, le mot seul n'est rien. Il ne se définit que par rapport aux autres éléments de la phrase.



- Il faut remarquer que le sens ne dépend pas seulement des mots (aspect lexical). L'organisation grammaticale y est aussi très importante : c'est l'aspect syntaxique. Normalement, la syntaxe ne dépasse jamais les limites de la phrase.
- Au-delà de la phrase, il existe cependant la *grammaire de texte*. Celle-ci étudie les énoncés (écrits, paroles, discours...) composés de plusieurs phrases enchaînées, avec, notamment, leurs connecteurs (adverbes permettant la transition logique entre les phrases d'un énoncé) et leurs représentants textuels (mots renvoyant à d'autres mots de l'énoncé). À la frontière de la morphosyntaxe, la grammaire de texte permet d'accéder à d'autres disciplines sortant du cadre de la grammaire stricte : littérature, stylistique, rhétorique, philologie, etc.
- Il est nécessaire de bien différencier la phrase de l'énoncé. La phrase a un sens (toujours le même, quelle que soit la situation d'énonciation), celui produit par les choix lexicaux et syntaxiques (elle se situe plutôt du côté de la grammaire). L'énoncé a une *signification*, qui, en fonction de la situation d'énonciation, peut s'avérer différente du sens de la phrase. En conséquence, l'énoncé se situe plutôt du côté de la pragmatique (branche de la linguistique). C'est pourquoi, une phrase tirée de son contexte, c'est-à-dire, hors situation d'énonciation, conserve son sens mais peut perdre sa signification :

*Il fait beau.*

La phrase ci-dessus, quelle que soit la situation d'énonciation, signifie qu'il fait beau. Rien de plus, rien de moins. En tant qu'énoncé par contre, elle peut avoir des significations différentes. S'il fait vraiment beau, la signification de l'énoncé ci-dessus correspond au sens de la phrase. Si au contraire, le temps n'est pas beau, et que l'énonciateur s'exprime *ironiquement*, la signification de l'énoncé sera : « Il ne fait vraiment pas beau ! », tandis que le sens de la phrase restera inchangé : « Il fait beau ».

- Il convient de déterminer trois choses : d'abord, où commence et où finit la phrase, ensuite, quelle est sa structure interne, enfin, quels sont les éléments éventuels qui échappent à sa syntaxe.

La **phrase nominale** (ou *phrase averbale*) est une phrase privée de verbe. Elle peut être accompagnée ou non d'une exclamation. Elle est souvent constituée d'un seul et unique élément (le sujet le plus souvent) :

*La mer. Les vacances. Le soleil. Le camping. Formidable !*

C'est-à-dire (par exemple) « Nous voici au bord de la mer. C'est les vacances. Il y a du soleil. Nous faisons du camping. C'est formidable. »

- Mais la phrase nominale peut également contenir deux éléments. Dans ce cas, on peut dire qu'il y a un début d'organisation (un début de syntaxe, donc), car on est en présence d'un sujet et d'un élément juxtaposé qui nous renseigne sur ce sujet. L'absence de verbe nous invite à *deviner* le type de lien existant entre ces deux éléments :

### *Habitude servitude.*

C'est-à-dire « L'habitude est une servitude » ou encore, « On est l'esclave de ses habitudes ».

- Quel que soit le nombre d'éléments, une phrase nominale est le plus souvent une *phrase asyntaxique*, c'est-à-dire, une phrase privée de syntaxe. Une phrase asyntaxique peut être néanmoins *interprétable*.

En structure assertive, la phrase nominale énonce le simple constat de réalité, hors actualisation temporelle : « *Amplés housses de chintz aux teintes passées. Pois de senteur dans les vieux vases. Des charbons rougeoient.* » (N. Sarraute) On est ici en présence d'un style dit de « notation » (événements, impressions, « être-là » de l'objet). **La / une phrase nominale** est une phrase construite sans verbe, autour d'un nom. On trouve des phrases nominales dans certaines questions ou exclamations, des slogans, dans les indications de décors, dans des prescriptions, **et surtout dans les titres de presse. L'emploi de la phrase nominale permet de mettre en valeur** certains effets stylistiques : elle donne une impression de raccourci, d'accélération, qui permet de renforcer une idée ou une émotion. On la rencontre également dans des portraits ou des descriptions. On utilise ce procédé dans la presse parce que sans verbe, une phrase est réduite à son minimum, et ne garde que les mots essentiels. **L'accent est mis sur l'essentiel du message** c'est à dire un mot. Dans les titres de presse, le but est donc d'éliminer le verbe pour concentrer la lecture sur le terme le plus fort de l'information pour qu'il ait **un effet choc**. En FLE, il est utile de faire associer le verbe au substantif correspondant et de faire construire des phrases nominales à partir de phrases verbales et viceversa, histoire d'enseigner à mieux maîtriser l'expression orale ou écrite.

### *D. La phrase simple*

Elle est constituée d'une seule proposition et vise souvent à rendre compte de la réalité immédiate, non altérée ou mise en forme par le regard du récitant.

## **2) La syntaxe complexe**

### *A. La structure dite « en escalier »*

Dans ce type de phrase liée à un enchaînement continu, chaque proposition découle de la précédente et la phrase progresse méthodiquement. Le modèle se prête tout spécialement à l'analyse des faits, situations ou personnages ; la phrase rend compte d'une exploration logique, naturelle, menée sans heurt. Ainsi est décrite la fascination exercée sur Swann par la célèbre « petite phrase de Vinteuil » : « Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais rencontrer » (Proust). Dans la phrase en escalier l'effet produit est différent car la phrase semble rebondir alors même qu'on s'attend à sa conclusion : « Alors commença entre eux une correspondance qui n'a fini qu'à la mort des deux femmes // qui s'étaient penchées l'une vers l'autre // comme des fleurs de même nature prêtes à se faner ». Le récepteur suit la chronologie d'une pensée dynamique parfois imprévue.

## ***B. L'adjonction parenthétique***

La structure complexe procède par *adjonction parenthétique* ou par emboîtement d'éléments subordonnés (propositions ou syntagmes de différente nature).

- La progression du sens n'est plus régulière, la phrase procède par adjonction de structure dépendantes qui s'emboîtent les unes dans les autres pour nuancer et enrichir l'analyse. Ainsi chez Proust :

*Cette année-là*

*Quand*

*Un peu plus tôt que d'habitude*

*Mes parents eurent fixé le jour de rentrée à Paris*

*Le matin de mon départ*

*Comme on m'avait fait friser pour être photographié...*

*Après m'avoir cherché partout, ma mère me trouva en larmes ...*

- L'adjonction des syntagmes adventices caractérise la démarche de celui qui a le souci d'intégrer dans un cadre syntaxique unitaire des précisions analytiques, des informations, secondaires peut-être, mais nécessaires à la saisie d'un ensemble identifié par les relations entre ses parties.

- La parenthèse produit un effet différent. Prenant souvent la forme d'une proposition syntaxiquement non reliée au reste de la phrase, elle souligne des perspectives d'arrière-plan ; elle peut aussi, parce qu'elle est le lieu de l'intrusion du narrateur, être ce que Spitzer appelle « l'équivalent linguistique de la coulisse ». Ainsi dans cette phrase de Flaubert : « Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade).

## ***C. La période***

La période ne peut être définie comme une phrase longue et complexe. Elle se présente comme un système organique d'éléments hiérarchisés, c'est-à-dire que plusieurs constantes de nature différente aident à la rencontre :

- La structure syntaxique est complexe : plusieurs propositions subordonnées emboîtées l'une dans l'autre et/ou découlant l'une de l'autre interviennent dans sa composition

- La cadence, l'effet rythmique est nettement marqué. La protase (partie ascendante de la phrase) se distingue nettement de l'apodose (partie descendante) d'autant plus que fréquemment la

période est bâtie sur une anticipation des subordonnées (dans la protase) par rapport à la principale (dans l'apodose)

- Une concordance peut s'établir entre le patron syntaxique et le mouvement rythmique : l'effet d'attente et de clôture peuvent correspondre respectivement à la montée et à la descente de la phrase

En rhétorique, la **période** est une phrase soignée et d'une certaine ampleur, dont le rythme, et éventuellement les sonorités, donnent l'impression d'un cycle, un sentiment de complétude, à la manière d'une phrase musicale, dont la fin se laisse pressentir — on attend la cadence. Le style périodique, c'est-à-dire formé de successions de périodes est typique des orateurs, par exemple Cicéron, ou pour les modernes Bossuet ou Jean Jaurès, mais encore d'un auteur de prose écrite comme Chateaubriand.

## V Sujet      L'organisation interne de la phrase et le rythme

*Le mot est une serrure, une clef. Dans chaque mot règne une bonne chaleur de pain, une belle et douce odeur de chair, une poitrine, un souffle, un rire.*

Paré Yvon

Il faut partir du principe que la progression naturelle du sens en français s'effectue selon l'ordre dit « logique », c'est-à-dire qui va du déterminé au déterminant. La parlure est dite liée. A partir de cette donnée seront dégagés tous les effets stylistiques afférents à l'ordre des mots à l'intérieur du syntagme verbal ou nominal. On examinera spécialement :

- la structure du syntagme verbal : sujet – verbe, du groupe verbe – complément d'objet, du groupe verbe – adverbe ou complément circonstanciel
- la structure du noyau verbal : place de la négation, décalage auxiliaire – participe ou auxiliaire - infinitif
- la structure du syntagme nominal : place de l'adjectif par rapport au nom ou de l'adverbe par rapport à l'adjectif

Un **rythme** est induit par la perception complémentaire de la répétition d'un phénomène, et d'une structure, quelle que soit l'origine, naturelle ou artificielle, de ce phénomène. Le rythme n'est pas le signal lui-même, ni même sa répétition, mais bien l'effet que produit cette répétition sur la perception et l'entendement, à savoir l'idée de « mouvement » qui s'en dégage. Le mouvement rythmique est souvent décrit comme la succession répétée d'une idée d'*élévation* (ou *arsis*) et d'une idée d'*abaissement* (ou *thésis*).

### 1. Le cas de l'inversion

Un phénomène remarquable est présenté par les cas *d'inversion de l'ordre sujet-verbe* (séquence régressive) : elle favorise le développement du groupe sujet avec élargissement de la description ou amplification de l'analyse. L'approche nuancée de l'état de conscience est ainsi mise en valeur dans ce texte de Proust : « Aux parois obscures de cette chambre qui s'ouvre sur les rêves, et où *travaille* sans cesse *cet oubli* des chagrins amoureux duquel *est* parfois *interrompue et défaite* par un cauchemar plein de réminiscences *la tâche vite* recommencée, *pendent*, même après qu'on est réveillé, *les souvenirs* des songes, mais si enténébrés... »

Cet ordre peut également correspondre à une volonté de dramatisation par effet d'attente. Dans la phrase qui suit, l'ordre des mots semble « mimer » la chronologie de la perception et de la découverte : « Seuls, s'élevant du niveau de la plaine, et comme perdus en rase campagne, *montaient* vers le ciel les *deux clochers* de Martinville ». L'antéposition des syntagmes apposés accentue l'effet de la séquence régressive.

L'**inversion** est l'action d'invertir, de mettre dans un sens opposé ou dans un ordre contraire, ainsi que le résultat de cette action. Ce terme est employé dans de nombreux domaines scientifiques et techniques avec une signification spécifique au domaine considéré.

En français:

- en rhétorique, l'inversion est une inversion délibérée de l'ordre naturel/habituel des mots (sans faute grammaticale). Exemple : « Et les Muses de moi, comme étranges, s'enfuient ».
- en poésie, une **inversion** est une phrase qui change le groupe du nom sujet, afin de créer un effet inversé :

effet non inversé : flamme au soleil, pâleur à la lune

effet inversé : flamme à la lune, pâleur au soleil.

## 2. La phrase morcelée

Un autre phénomène de rupture dans l'ordre canonique procède de la disjonction, créée ou non par la construction segmentée. La phrase est dite morcelée.

- un premier cas est représenté dans l'exemple suivant par la disjonction de l'ordre verbe- COD, amplifié et donc, marqué stylistiquement, par la reprise du COD (morcellement de la phrase par insertion d'éléments adventices) : « Je venais *d'apercevoir*, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, *le visage* tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée : *le visage* de ma grand – mère... » (Proust)

- la construction segmentée est le procédé de disjonction le plus fréquent : le terme que l'on veut mettre en valeur est détaché en avant ou en arrière avec reprise ou annonce par un pronom. Le procédé dit de *topicalisation* permet ainsi la mise en valeur du thème, la suite de l'énoncé constituant le propos ou rhème. On peut observer que cette mise en valeur peut prendre deux formes :

- a) détachement avant le verbe et reprise : « Elle ne se demandait pas à quoi l'entraînait qu'il l'aimât..., si *cet amour*, elle avait le droit de l'encourager, le droit de l'accepter »
- b) détachement après le verbe et annonce : « *Il* garda pour moi secrète sa menace, *ce village*, mais toutefois, pas entièrement »

Seul le contexte énonciatif permet d'apprécier la valeur de cette construction. Dans les exemples cités, on reconnaît les marques de l'oralité dans son approche spontanée du réel : celui-ci peut être immédiatement nommé, sans qu'il soit tenu compte de l'ordre logique, l'intégration se fait alors par la reprise ; à l'inverse l'être ou la notion immédiatement approchés peuvent faire l'objet d'une désignation postérieure. Mais il peut se faire que la phrase segmentée soit la marque d'une élaboration analytique : « *L'être* qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, *c'était* lui qui plusieurs années auparavant dans un moment de détresse et de solitude identique, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré... » (Proust). On

observe encore que l'écart sujet – verbe dans la relative (qui plusieurs années...), est une marque supplémentaire de la démarche analytique.

- focalisation par **c'est**. La focalisation ou structure clivée est la mise en valeur du thème. Elle s'effectue par l'élément du présentatif *C'est* qui permet donc d'encadrer le constituant à valeur de rhème. Plusieurs constructions sont possibles :

- a) *c'est* + rhème = *C'est un grand enfant*. On observe que *C'* joue un rôle déictique ou anaphorique
- b) *c'est* + rhème + *qui/que* = *C'est un grand enfant que j'ai retrouvé*. L'élément qui suit *qui* ou *que* est interprété comme déjà connu, l'élément encadré ajoute à ce référent une information nouvelle.
- c) *C'est* + rhème + élément apposé = *C'est un fin critique, Bernard*. L'élément apposé est annoncé par *C'* à valeur cataphorique. Il fonctionne comme sujet de la relation prédicative qui peut aussi s'exprimer sous la forme : *Bernard est un fin critique*.
- d) Élément apposé + *c'est* + rhème = *Bernard, c'est fin critique*. La construction permet de mettre en valeur à la fois l'élément apposé fonctionnant ici comme *thème* et l'élément rhématique souligné par *c'est*

#### **Cas particulier** : construction pseudo-clivée

*Ce qui/que* + thème + *c'est* + rhème = *Ce qui me frappe c'est son art du compte rendu*. On observe ici qu'est mise à l'initiale une proposition nominalisée à valeur thématique, *c'est* permettant le développement du rhème ; *c'* anaphorise la proposition nominalisée *ce qui...* On note que, dans l'enchaînement des séquences, le rhème d'abord désigné dans une première séquence fonctionne fréquemment comme thème de la séquence suivante, notamment avec le tour *il y a* : « Il y a *des étudiants qui m'ont fait part...*

Rhème    thème

Doivent donc être repérés et analysés tout les fait de construction qui viennent rompre l'ordre dit naturel par détachement, anticipation ou déplacement. Mais les procédés de mise en relief peuvent tenir de ruptures plus profondes dans la construction de la phrase.

## Cours pratiques

### I Sujet La métaphore – une figure très employée

*La métaphore est la lanterne magique qui éclaire les poètes dans l'obscurité.*

Jules Supervielle

#### Questions pour se préparer :

1. Quel est l'origine du mot « métaphore » ?
2. Qu'est-ce que c'est « une métaphore » ?
3. Où est plus employée cette figure de style ?
4. Est-ce que la métaphore est un trope ? Expliquez.
5. Parlez sur la typologie des métaphores.
6. Donnez quelques règles de construction de la métaphore.
7. Argumentez les fonctions des métaphores.

#### Bibliographie :

1. Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, Prut International, Chi in u 1998
2. Fromilhague Catherine, Sancier-Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 2004
3. Beth Axelle, Elsa Marpeau, *Figures de style*, E.J.L., 2005
4. Baylon Christian, Mignot Xavier, *Initiation à la Sémantique du Language*, Nathan, 2002

#### Exercices :

Commentez :

– Mon brave, n'oublions pas que les petites émotions sont les grands capitaines de nos vies et qu'à celles-là les y obeissons sans le savoir.

- Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin.

- La lune froide et claire comme un doute, Sourit et passe.

- Vers le nord, le troupeau des nuages qui passe, / Poursuivi par le vent, chien hurlant de l'espace.

- Ce toit tranquille où marchent les colombes / Entre les pins palpite, entre les tombes.



## II Sujet Analyse stylistique : bases, buts, moyens

*Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme*

Blaise Pascal

### Questions pour se préparer :

1. Expliquez la notion du « versant littéraire ».
2. Argumentez la dichotomie style / écriture.
3. Quels sont les préceptes d'une analyse stylistique ?
4. Argumentez les consignes d'une lecture stylistique.
5. Développez les moyens d'une analyse stylistique.

### Bibliographie :

1. Colignon J.P., Berthier P.V., *La pratique du style*, Duculot, 1984
2. Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, Prut Interna ional, Chi in u 1998
3. Fromilhague Catherine, Sancier–Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 2004
4. Beth Axelle, Elsa Marpeau, *Figures de style*, E.J.L., 2005
5. Perrrin–Naffak A.M., *Stylistique pratique du commentaire*, Presse Universitaire de France, 1997

### Exercices :

Faites le commentaire stylistique :

« J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime, / Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé. / C'est un univers morne à l'horizon plombé / Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ; / Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois, / Et les six autres mois la nuit couvre la terre ; C'est un pays plus nu que la terre polaire ; / Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois ! / Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse / La froide cruauté de ce soleil de glace / Et cette immense nuit semblele au vieux Chaos ; / Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide, / Tant l'écheveau du temps lentement se dévide ! »

### III Sujet **Platitude, Lourdeur, Banalité et mots « passe – partout »**

*Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe c'est Dieu.*

Victor Hugo

#### **Questions pour se préparer :**

1. Donnez la définition des mots : platitude, lourdeur, banalité et argumentez la liaison avec la stylistique
2. Expliquez comment comprenez-vous « la répétition des mots » et argumentez son rôle.
3. Argumentez la répétition de pronoms relatifs
4. Comment on peut éviter la répétition des verbes : être, se trouver, avoir, faire, mettre, voir, dire ?
5. Argumentez la répétition d'adverbes et de propositions.

#### **Bibliographie :**

1. Colignon J.P., Berthier P.V., *La pratique du style*, Duculot, 1984
2. Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, Prut International, Chi in u 1998
3. Fromilhague Catherine, Sancier–Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 2004
4. Beth Axelle, Elsa Marpeau, *Figures de style*, E.J.L., 2005
5. Baylon Christian, Mignot Xavier, *Initiation à la Sémantique du Language*, Nathan, 2000
6. Véronique Schott-Bourget, *Approches de la linguistique*, Nathan, 2001

#### **Exercices :**

**Travaillez avec le sens des mots et trouvez la bonne variante en argumentant votre réponse :**

- Son discours a cà et là quelque chose de brillant.

1. des étincelles
2. de la brillance
3. des traits brillants
4. un aspect brillant

- Il croyait voir dans ses yeux quelques choses de raisonnable.

1. une attitude raisonnable
2. une lueur de raison
3. un éclair de raison
4. un éclat de raison

- Sa voix prit tout à coup quelque chose de tristesse.

1. un air triste
2. de la tristesse
3. un accent de tristesse
4. (N'importe)

- L'oreille du mélomane perçoit jusqu'aux moindres choses.

1. sons
2. détails
3. bruits
4. nuances

- Avoir de la mémoire est une chose précieuse.

1. un don (précieux)
2. une qualité
3. un apport (précieux)
4. une faculté

- Il ne voulait pas lui faire un tel affront.

1. infliger
2. imposer
3. causer
4. subir

- Qui a pensé à faire un tel rapprochement ?

1. oser
2. produire
3. établir
4. créer

- Surtout, ne va pas mettre en défiance un client possible.

1. défier
2. effaroucher
3. contrarier
4. provoquer

- Il ne dit pas qu'il ne se trompe jamais.

1. n'affirme
2. ne prétend

3. n'admet
4. n'insiste

- Après tant de beaux discours, ils ne supporteront pas d'entendre dire des banalités.

1. déclamer
2. défiler
3. déblatérer
4. débiter

- Le juge parle très peu.

1. est silencieux
2. est avare de paroles
3. n'est pas volubile
4. pèse ses mots

- Excusez-moi si je vous pose beaucoup de questions. Excusez \_\_\_\_\_ de mes questions.

1. la quantité
2. la multiplicité
3. la multitude
4. le nombre

- Nous sommes dans le salon d'une étudiante en danse moderne de l'ADMI. \_\_\_\_\_ se prénomme Emma.

1. Elle
2. Celle-ci
3. (Au choix mais de préférence 1)
4. (Au choix mais de préférence 2)

- Je ne travaille plus là-bas depuis longtemps, j'ai été \_\_\_\_\_ il y a trois mois.

1. licencié
2. remercié
3. mis à la porte
4. (selon la connotation)

## IV Sujet      Le statut de la première personne

*C'est une langue bien difficile que le français. A peine écrit-on depuis quarante-cinq ans qu'on commence à s'en apercevoir.*

Sidonie Gabrielle Colette

### Questions pour se préparer :

1. Le « je » en situation de récit : le « je » dans un récit fictionnel, le « je » en autobiographie.
2. Argumentez le rôle de la première personne dans le genre épistolaire.
3. Expliquez le « je » en poésie lyrique.
4. Comment on utilise le « je » au théâtre ?
5. Le « je » dans le discours de l'orateur.

### Bibliographie :

1. Colignon J.P., Berthier P.V., *La pratique du style*, Duculot, 1984
2. Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, Prut International, Chi in u 1998
3. Fromilhague Catherine, Sancier-Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 2004
4. Beth Axelle, Elsa Marpeau, *Figures de style*, E.J.L., 2005

### Exercices :

*« Vers le milieu de la journée et à midi, je me trouvai et montai sur sur la plate-forme et la terrasse arrière d'un autobus et d'un véhicule des transport en commun bondé et quasiment complet de la ligne S et qui va de la Contrescarpe à Ghamperret. Je vis et remarquai un jeune homme et un vieil adolescent assez ridicule et pas mal grotesque : cou maigre et tuyau décharné, ficelle et cordelière autour du chapeau et couvre-chef... »*

*« A quoi je songe ? Hélas ! loin du toit où vous êtes, / Enfants, je songe, je songe à vous, mes jeunes têtes,.../ Je songe aux deux petits qui pleurent en riant, Ainsi je songe ! – à vous, enfants, maison, famille / A la table qui rit, au foyer qui pétille... »*

1. Dans quel texte reconnaissez-vous une pièce de théâtre, un discours d'orateur, un récit, une lettre, une poésie lyrique ?
2. A quelle personne sont écrits les textes et quel est le rôle de cette personne ?
3. Essayez d'écrire une autobiographie, un récit, des vers en utilisant, s'il est possible, des figures de style.

## V Sujet L'actualisation dans l'énoncé littéraire

*De la musique avant toute chose...  
Que ton vers soit la bonne aventure  
Eparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.*

Paul Verlaine

### Questions pour se préparer :

1. Argumentez le rôle et l'importance des procédés d'actualisation : l'article indéfini, l'article défini, l'article zéro, autres déterminants du substantif.
2. Expliquez le repérage absolu.
3. Expliquez le repérage relatif.

### Bibliographie :

1. Colignon J.P., Berthier P.V., *La pratique du style*, Duculot, 1984
2. Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, Prut Interna ional, Chi in u 1998
3. Fromilhague Catherine, Sancier-Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 2004
4. Beth Axelle, Elsa Marpeau, *Figures de style*, E.J.L., 2005

### Mots –clés :

Article indéfini, article défini, notoriété, article zéro, les déterminants, déictique spatiaux, déictiques temporels, jeu des personnes, actualisation.

## **VI Sujet Evaluation I**

### **Questions pour se préparer :**

1. Stylistique française : son objet d'étude
2. Le sens figuré.
3. Typologie et classement des figures
4. La métaphore : une figure très employée

### **Bibliographie :**

1. Colignon J.P., Berthier P.V., *La pratique du style*, Duculot, 1984
2. Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, Prut International, Chi in u 1998
3. Fromilhague Catherine, Sancier–Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 2004
4. Beth Axelle, Elsa Marpeau, *Figures de style*, E.J.L., 2005
5. Perrrin–Naffak A.M., *Stylistique pratique du commentaire*, Presse Universitaire de France, 1997

## **VII Sujet Evaluation II**

### **Questions pour se préparer :**

1. Les discours rapportés.
2. L'organisation interne de la phrase et le rythme.
3. Analyse stylistique : bases, buts, moyens.
4. Le statut de la première personne.

### **Bibliographie :**

1. Colignon J.P., Berthier P.V., *La pratique du style*, Duculot, 1984
2. Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, Prut International, Chi in u 1998
3. Fromilhague Catherine, Sancier–Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 2004
4. Beth Axelle, Elsa Marpeau, *Figures de style*, E.J.L., 2005
5. Perrrin–Naffak A.M., *Stylistique pratique du commentaire*, Presse Universitaire de France, 1997

## QUELQUES PISTES POUR L'ANALYSE STYLISTIQUE

**L'énonciation:** le système des personnes (récit à la 1<sup>ère</sup> ou la 3<sup>ème</sup> personne, disposition je / (tu)/ il, identification du on, trope communicationnel ...) le système verbal (temps, modes, aspects) système référentiel (déictiques, cataphoriques/ anaphoriques, référence absolue)

**Lexique:** réseaux (champs lexicaux, dérivations). Jeu sur la répétition et la variation niveaux de langue registres de langue

**Rythmes, effets phoniques** (paronomases, allitérations, assonances, cadences, binaire/ ternaire)

**Tropes et figures de style:** Métaphores, métonymies, synecdoque, alliances de mots, antithèses, oxymores... Syllepse...

**Types de discours, articulation de ces discours, polyphonie** (discours direct, indirect, l'indirect libre, dialogue/ monologue)

**Points de vue/ focalisation** (interne, externe, zéro)

**Syntaxe et parataxe** (ruptures et inversions: asyndètes, anacoluthes, hyperbates, parenthèses et incidentes...)

**Disposition du texte sur la page** (paragraphe, blancs, retraits)

**Ton(s) et genre**

**Ponctuation et typographie**



## Exemple du commentaire stylistique

Montesquieu « Lettres persanes »

Texte :

Je fus l'autre jour dans un couvent de ces dervis. Un d'entre eux, vénérable par ses cheveux blancs, m'accueillit fort honnêtement. Il me fit voir toute la maison. Nous entrâmes dans le jardin, et nous nous mîmes à discourir. « Mon père, lui dis-je, quel emploi avez-vous dans la communauté ? – Monsieur, me répondit-il avec un air très content de ma question, je suis casuiste. – Casuiste ? repris-je. Depuis que je suis en France, je n'ai pas ouï parler de cette charge. – Quoi ! vous ne savez pas ce que c'est qu'un casuiste ? Hé bien, écoutez ; je vais vous en donner une idée, qui ne vous laissera rien à désirer. Il y a deux sortes de péchés ; de mortels, qui excluent absolument du paradis ; et de véniels, qui offensent Dieu à la vérité, mais ne l'irritent pas au point de nous priver de la béatitude. Or, tout notre art consiste à bien distinguer ces deux sortes de péchés ; car, à la réserve de quelques libertins, tout les chrétiens veulent gagner le paradis : mais il n'y a guère personne qui ne le veuille gagner à meilleur marché qu'il est impossible. Quand on connaît bien les péchés mortels, on tâche de ne pas commettre de ceux-là, et l'on fait son affaire. Il y a des hommes qui n'aspirent pas à une si grande perfection ; et, comme ils n'ont point d'ambition, ils ne se soucient pas des premières places ; aussi entrent-ils en paradis le plus juste qu'ils peuvent ; pourvu qu'ils y soient, cela leur suffit : leur but est de n'en faire ni plus ni moins.[...]

Nous sommes donc des gens nécessaires, monsieur. Ce n'est pas tout pourtant ; vous allez bien voir autre chose. L'action ne fait pas le crime, c'est la connaissance de celui qui la commet : celui qui fait un mal, tandis qu'il peut croire que ce n'est pas un, est en sûreté de conscience ; et, comme il y a un nombre infini d'actions équivoques, un casuiste peut leur donner un degré de bonté qu'elles n'ont point, en les déclarant bonnes ; et, pourvu qu'il puisse persuader qu'elles n'ont pas de venin, il le leur ôte tout entier.

Je vous dis ici le secret d'un métier où j'ai vieilli ; je vous en fait voir les raffinements ; il y a un tour à donner à tout, même aux choses qui en paraissent les moins susceptibles. – Mon père, lui dis-je, cela est fort bon : mais comment vous accommodez-vous avec le ciel ? Si le sophi avait à sa cour un homme qui fût à son égard ce que vous faites contre votre dieu, qui mît de la différence entre ses ordres, et qui apprît à ses sujets dans quel cas il doivent les exécuter, et dans quel autre ils peuvent les violer, il le ferait empaler sur l'heure. Je saluai mon dervis, et le quittai sans attendre sa réponse. »

Usbek à Rhédi. A Venise – De Paris, le 23 de la lune de Maharram 1714

Montesquieu, *Lettres persanes*, (Lettre LVII).

### OBSERVATIONS

La méthode d'approche préconisée pour le texte de La Rochefoucauld conviendrait pour l'étude stylistique de cette *Lettre persane*. Il s'agit dans les deux cas de dégager les principaux procédés de l'ironie. La spécificité du texte de Montesquieu tient : au dispositif énonciatif inhérent d'une part au genre pseudo-épistolaire, d'autre part à la combinaison de récit et de discours ; à l'importance plus grande de l'imitation caricaturale dans les sophismes et

paralogismes du discours casuiste ; aux évocations intertextuelles précises, en particulier aux réminiscences des *Provinciales* de Pascal.

Il est utile de recenser :

- les **registres de vocabulaire** (intellectuel, moral, religieux) ; les mots à connotation exotiques (dervis, sophi) ; les métaphorisation
- les **marques grammaticales** récurrentes (formes verbales, phrases complexes à subordination nombreuses et articulations conjonctionnelles)
- la signalisation des changement de **plans énonciatifs** (déictiques, apostrophes, modalités)
- les repères d'une **distorsion** entre signifiant et signifié (inversion antiphrastiques) ; entre signifié apparent et signifié sous-jacent (détection des failles et ruptures d'un appareil discursif à forte armature logique : articulation spécieuses, mots incompatibles)
- les segments **cités** et l'incidence sémantique de leur insertion dans le texte

Le commentaire présenté retient deux effets d'une écriture que la visée polémique ne pouvait dispenser d'être agréable : vivacité (de la dramatisation, de la pseudo-argumentation) et ironie, sous ses diverses manifestations. Sous réserve de « mises en faisceaux » montrant bien la complémentarité des formes linguistiques et rhétoriques, un plan articulé sur les dominantes formelles soutiendra également une démonstration probante des clivages ironiques de la signification.

## COMMENTAIRE

Ce fragment de la cinquante-septième *Lettre persane* s'inscrit dans le projet polémique qui sous-tend la majeure partie du recueil : critique lucide de la société française contemporaine, à travers la correspondance fictive d'imaginaire voyageurs orientaux. La feinte ingénuité de cette approche sert à dénoncer ici le scandale intellectuel et moral de la casuistique. Situation et propos rappellent de façon évidente les *Provinciales* de Pascal. Un « dervis » casuiste répond à la curiosité du Persan par un exposé élogieux de sa pratique, suscitant ainsi la juste indignation du visiteur. L'efficacité subversive du texte est tributaire de sa capacité à doter les débats d'idées d'une forme à la fois attrayante et stimulante pour l'esprit de contestation . on observera, parmi les procédés d'expression, les moyens sur lesquels se fondent la vivacité et l'ironie du passage.

### 1. EXPRESSION DE LA VIVACITE

Un long développement discursif s'enclasse dans un cadre narratif sommaire. Cette structure diversifie et dynamise le texte.

#### 1.1 Le **cadre narratif** est réduit à :

- une sombre introduction qui occupe les quatres phrases initiales

- une conclusion expéditive, avec la phrase terminale
- quelques incises

Dans ces segments, les verbes au passé simple (*fus, accueillit, fit, entrâmes, mîmes, saluai, quittai*) marquent narrative, en opposition avec les formes de discours du développement central (passé composé, présent, futur). Les conventions du genre épistolaire introduisent cependant dans le récit les pronoms personnels référant au narrateur–scripteur (*Je, me, nous*). Une continuité est ainsi établie entre récit et discours ; il appartient au lecteur de prendre en compte le déplacement référentiel de ces déictiques en fonction du locuteur et de l’allocutaire (Usbek/le dervis). La présence de la première personne dans l’un et l’autre des plans énonciatifs confère à l’ensemble du texte qualité de témoignage direct, tout en impliquant le lecteur dans un décodage attentif des embrayeurs.

Les éléments informatifs du récit sont restreints au minimum, dénués de précision anecdotiques ou pittoresques. La représentation d’une réalité particularisée est bloquée par l’emploi des indéfinis (*un couvent, un d’entre eux, l’autre jour*). Ils suffisent pourtant à faire percevoir l’opposition entre introduction et conclusion du texte, où l’on passe de l’expression de l’accord à celle du désaccord. Le changement se marque entre les circonstanciels (*fort honnêtement, sans attendre sa réponse*). Les rôles du sujet sont d’abord départis au seul dervis (*il me fit voir*), puis au religieux associé à son visiteur (*nous entrâmes dans le jardin et nous nous mîmes à discourir*). Mais la dernière phrase laisse au Persan seul la parole et l’action (*Je saluai mon dervis, et le quittai*).

1.2 L’**échange des répliques** dans le développement central corrobore cet effet de changement, donc de mouvement.

Les éléments du **dialogue** alternent de façon inégale et par là même significative. L’entretien est amorcé par un couple de questions–réponses reproduisant une conversation de bonne compagnie. Les séquences de discours direct, généralement brèves, présentent, outre les apostrophes phatiques (*Mon père, Monsieur*), des traits de parler spontané : une interrogation intonative lestée d’un présentatif d’emphatisation (*vous ne savez pas ce que c’est qu’un casuiste ?*) ; une question elliptique (*Casuiste ?*) ; des interjections (*Quoi ! Eh bien !*) ; un passé composé indiquant une persistance d’effet au moment de la parole, ou simplement une manière de dire du langage oral (*je n’ai pas ouï–parler*) – tournure familière que l’on retrouve dans un futur d’imminence (*je vais vous en donner une idée*).

Suit un long **monologue**, qui parodie jusqu’à l’outrance le discours didactique. Les traits d’ironie en seront étudiés plus loin. On notera simplement que les marques discursives y sont maintenues :

- par les interpellations de l’allocutaire (*monsieur, vous allez voir bien autre chose*)
- par les désignations du locuteur, à la première personne du singulier ou du pluriel, selon que le *dervis* se pose en individu (*je vous dis ici le secret d’un métier où j’ai vieilli, je vous en fais voir*)

*les raffinements*) ou qu'il s'absorbe dans la communauté casuiste (*notre art, nous sommes donc des gens nécessaires*).

De la sorte, l'exposé théorique demeure, fictivement, un « entretien », auquel il faut supposer la modulation mélodique et l'accompagnement mimique de la **conversation** vivante. L'indicatif présent concourt à cette apparent naturel du propos et à l'illusion d'évidence du référent. Il aligne dans un même semblant d'immédiateté l'énoncé :

- des faits strictement contemporains de l'énonciation (*dis, fais*)
- de présents étendus (*tout notre art consiste à bien distinguer, nous sommes donc des gens nécessaires*)
- des présents gnominiques, majoritaires (*Il y a deux sortes de péchés...il y a un tour à donner à tout*)

Enfin, la pseudo-logique étalée à travers le dispositif phrastique (coordination, subordination, multiplication des parallélismes) ne doit pas dissimuler le rôle essentiellement dynamique de ces articulations et reprises. Elles signalent une **progression argumentative**, dans le passage d'une proposition à celle qui s'y oppose (*mais*), à celle qui la complète (*et*), à celle qui en découle (*aussi, donc*) ; ou à celle qui interfère avec elle (*or, comme, pourvu que*). La réplique finale (*Mon père...il le ferait empaler sur l'heure*) tient lieu de réfutation à l'apologie de la casuistique. Le marquage énonciatif y persiste (apostrophe, modalité interrogative). Mais la structure complexe de la dernière phrase figure moins le cheminement raisonneur que la **véhémence**. A une longue protase, dilatée de subordonnées relatives (*Si le sophi avait à sa cour un homme / qui fit à son égard / ce que vous faites contre votre dieu / qui mît de la différence entre ses ordres / et qui apprît...*) elles-mêmes prolongées par des interrogatives indirectes (*dans quel cas ils doivent...et dans quel autre ils peuvent...*) succède une très brève apodose, cinglante comme le verdict qu'elle énonce (*il le ferait empaler sur l'heure*).

## 2 EXPRESSION DE L'IRINIE

Comme dans un grand nombre des *Lettres persanes*, l'ironie joue dans ce texte à plusieurs niveaux d'inégale évidence. Leur commun dénominateur est une distorsion volontaire de la relation entre signifiants et signifiés. On distinguera l'ironie antiphrastique, l'ironie parodique et l'ironie allusive.

2.1. **L'antiphrase**, qui procède par inversion du sémantisme usuel d'un mot ou d'une lexie, opère elle-même à deux niveaux :

- dans le commentaire conclusif du Persan, elle est, suivant le procédé le plus simple, un simulacre d'éloge (*cela est fort bon*), à renverser en blâme.
- dans l'exposé du dervis vantant son art et les finesses des calculs casuistes, la démarche est plus subtile. Les nombreux axiologiques positifs reflètent l'opinion du locuteur (*gens nécessaires, raffinements, à meilleur marché, une si grande perfection, le plus juste, en sûreté de*

*conscience*). Il incombe au lecteur de détecter l'irrecevabilité de ces prédications (à partir du cotexte, et de l'évaluation négative déclenchée par les connotations péjorantes du mot *casuiste*).

2.2. La **parodie**, imitation ridiculisante d'expressions identifiables comme emprunts. Elle porte sur des formes du registre religieux, mercantile et logicien dont fait usage le dervis.

Des lexies de la **phraséologie dévote** sont insérées dans l'exposé doctrinal. Elles réfèrent à la conduite morale (*aspirer à (la) perfection, action, crime, faire un mal, métaphore du venin*) ; à la directipon de conscience (*péchés mortels/véniels, offenser Dieu, en sûreté de conscience, actions équivoques*) ; à la vie éternelle (*exclure du paradis, gagner le paradis, entrer en paradis, priver de la béatitude*). Le champ sémantique ainsi constitué évoque les débats théologiques sur la grâce et confirme l'identification du *dervis* au Père jésuite des *Provinciales*.

Par une analogie insolite, c'est dans le **vocabulaire du négoce** que se formulent ces spéculations sur l'éthique et la métaphysique, en termes de coût et de bénéfices escomptables. Le verbe *gagner*, fixé dans la locution *gagner le paradis*, génère une série de similitudes inégalement explicites, mais toutes choquantes par la mesquinerie qu'elles connotent (*gagner à meilleur marché qu'il est possible, l'on fait son affaire, le plus juste qu'ils peuvent, n'en faire ni plus ni moins*). Dans une telle optique, l'absence de vertu devient prétendument synonyme d'humilité (*ils n'ont point d'ambition*) ; la science et la conscience (*quand on connaît bien les péchés mortels, l'action ne fait pas le crime, c'est la connaissance de celui qui la commet*) se font garantes de l'impunité dans le vice. La perversion du sens des mots figure ici l'imposture casuiste. Un langage ostensiblement logicien paraît cautionner la légitimité intellectuelle de ces déviations. Il s'affiche dans les mots référant à l'exercice du jugement (*distinguer, connaître, connaissance*) et surtout dans des expressions qui laissent supposer les ruses ou artifices d'interprétations spécieuses (*croire que ce n'est pas / un mal / ; donner un degré de bonté / aux actions équivoques / ; déclarer bonnes / les actions équivoques ; donner un tour à tout*).

C'est toutefois dans la **syntaxe** que le calque du discours raisonnable ou raisonneur prend le plus d'évidence. Toutes les phrases comportent plusieurs propositions. Hypotaxe et parataxe produisent même apparence d'une forte articulation entre les idées :

- par les **conjonctions de subordination** (*quand*, marquant l'éventualité ; *comme*, causal ou explicatif ; *pourvu que*, à valeur conditionnelle ; *tandis que*, introduisant une supposition)
- par les **conjonctions de coordination** (*mais ; car ; donc*, conclusif ; *aussi*, conséquentiel ; *et*, simplement adjonctif ou requis par deux fois pour amener comme enchaînements naturels de contestables déductions)
- par des **juxtapositions** (asyndètes, signalées par deux points ou un point–virgule) implicite une relation cumulative ou explicative qu'il appartient au récepteur de reconstituer.

La fausseté tient à la feinte nécessité de cet appareillage grammatical ; et, plus subtilement, à la pseudo–évidence des relations à marques faibles (coordination polysémique par *et*, jonction asyndétique) ou au léger gauchissement sémantique infligé à plusieurs conjonctions (*quand, tandis, que*) par rapport à leur valeur ordinaire.

L'ironie réside dans la détection d'une **incompatibilité** entre ces dehors de rigueur argumentative, et les jugements, inadmissibles pour l'esprit ou la morale, auxquels ils servent d'armature. Deux phrases, parmi d'autres, manifestent ce divorce :

*Il y a des hommes qui n'aspirent pas à une si grande perfection* (=constat approbateur de la médiocrité, la qualification intensifiée *si grande* devenant synonyme de « excessive, démesurée ») ; *et, comme ils n'ont point d'ambition, ils ne se soucient pas des premières places* (=justification de cette « modération », par relation de cause à effet ; les connotations dévalorisantes de *ambition* dans la morale chrétienne—fruit de l'orgueil, contraire à l'humilité—se répercutent sur la lexie *les premières places*, évoquant les honneurs profanes et les intrigues de cour dont il est vertueux de ne pas se soucier) : *aussi entrent-ils en paradis le plus juste qu'ils peuvent ; pourvu qu'il y soient, cela leur suffit ; leur but est de n'en faire ni plus ni moins* (=confirmation du bien-fondé du calcul précédent par l'énoncé d'un résultat posé comme certain, et double retour au thème de l'ambition minimale dans la vertu – *le plus juste, suffire, ni plus ni moins* – qui est au centre de cette négociation sur l'au-delà).

A quatre reprises se trouve assertée la capacité de la casuistique à convertir la culpabilité en innocence :

1 / *l'action ne fait pas le crime / c'est la connaissance de celui qui la commet ;*

2 / *celui qui fait un mal / tandis qu'il peut croire que ce n'en est pas un / est en sûreté de conscience*

3 / *et, comme il y a un nombre infini d'actions équivoques / un casuiste peut leur donner un degré de bonté / qu'elles n'ont point / en les déclarant bonnes ;*

4 / *et, pourvu qu'il puisse persuader qu'elles n'ont pas de venin / il le leur ôte tout entier/*

Le mécanisme de l'interprétation disculpatrice se donne à voir dans chacune des quatre suites constitutives de la « démonstration ». Au péché factuel est méthodiquement opposée la manœuvre d'atténuation ou de neutralisation : artifice de jugement signifié par les verbes *peut, croire, peut donner, puisse persuader, déclarant* et le nom *connaissance*. L'apparence d'une progression logique, à l'intérieur de chaque suite et entre les suites, doit du moment où la fraude intellectuelle en est décelée, ne plus faire reconnaître qu'un rabâche imposteur.

2.3. **L'ironie allusive**, plus aléatoire dans sa perception, exige une lecture alerte et avertie, capable de dédoubler les significations textuelles.

**Ironie intratextuelle** : le sens de certains segments apparaît – parfois de façon rétroactive – en rupture avec le cotexte. Le « contentement » exprimé par le casuiste, et promis à son interlocuteur, devient incongru dès lors que la teneur de ses propos est jugée inacceptable. Ces jalons évaluatifs du discours (*je vais vous en donner une idée, qui ne vous laissera rien à désirer ; nous sommes donc des gens nécessaires ; vous allez bien voir autre chose ; je vous en fais voir les raffinements*) ne s'entendent plus que comme énoncés de la naïveté, de l'outrecuidance ou de cynisme. Corollairement, les références au grand âge (*vénérable par ses*

*cheveux blancs*) ou à l'expérience d'une longue carrière (*le secret d'un métier où j'ai vieilli*) heurtent l'association avec la sagesse, qu'elles appellent d'ordinaire.

Inversement, les connotations, habituellement négatives, de *libertins* se trouvent contrariées dans cet emploi où l'appellation renvoie à une marginalité opposable à tous les chrétiens prétendant *gagner le paradis à moindres frais*, donc à une morale moins mesquine. Enfin, par le simple usage du déterminant possessif et de l'omission de la majuscule initiale, le groupe *votre dieu* réfute, comme incidemment, la prétention à la seule légitimité du monothéisme chrétien.

**Ironie par intertextualité** : l'habillage oriental n'est pas qu'une facile concession à l'exotisme de contes à la mode. Il n'est ostentatoire que dans les segments liminaires de ce texte, dans les noms propres *Usbek, Rhédi, la lune de Maharram*. Plus finement, c'est en jouant sur la fausse ingénuité de transpositions culturelles qu'il autorise des allusions critiques, déguisées mais transparentes, à la vie française de l'époque. Les *dervis* (d'ailleurs associés de manière inexacte à la vie conventuelle) désignent les religieux du catholicisme, en particulier les théologiens jésuites. La réponse indignée qui est faite au casuiste se présente comme une allégorie politique où *sophi* et *empaler* prêtent une plaisante « couleur persane » à l'exercice d'une autorité de monarque absolu.

Enfin, pour tout lecteur lettré, le « souci des premières places » peut rappeler, en contrepoint mondain, les observations de La Bruyère sur l'ambition de dominer par le rang. Mais ce sont les réminiscences des *Lettres écrites à un Provincial* qui s'imposent dans les calques de la phraséologie moliniste, ou simplement dans l'apostrophe *Mon père*, évocatrice d'autres dialogues démystifiants. Quant à la question *comment vous accommodez-vous avec le ciel ?*, elle fait resurgir Tartuffe, et la tradition dénonciatrice d'une caution religieuse du dévoiement moral.

Peut-être y avait-il une gageure à prolonger, dans la forme comme dans le fond, un ouvrage qui avait porté à un point de perfection la littérature polémique. Or cette *Lettre persane* ne se borne pas à proposer de Pascal un pastiche talentueux.

L'alternance des voix, les contrastes d'étendue et de ton entre les répliques, l'enchaînements des phrases donnent au texte une qualité dramatique qui le rapproche de la comédie, et qui n'est pas sans rappeler la vivacité de *Fables* de La Fontaine.

L'ironie, ressort de la contestation, se fonde sur le montage d'un langage spécieux, factice dans ses articulations et figé en formules convenues. Au lecteur d'en décrypter le sens vrai, l'efficacité du pamphlet dépendant de cette clairvoyance qui débusque l'illogisme et détecte l'allusion. Plaisir littéraire et activité critique sont ici en nécessaire coïncidence.

## Lexique

**Amplification** (féminin) : L'amplification se fonde sur une gradation entre les termes d'une énumération ou dans la construction d'un paragraphe.

**Antanaclase** (féminin) : Une antanaclase est la reprise d'un même mot avec un sens différent. Exemple : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point. » (Blaise Pascal, *Pensées*, XXVIII)

**Aphorisme** : Énoncé bref et ramassé ayant une visée didactique. L'aphorisme agit par sa forme, concise, pour délivrer une vérité.

**Aposiopèse** (féminin) : Une aposiopèse (ou réticence) est une rupture dans la suite attendue des enchaînements de la phrase. Exemple dans *L'Énéide* de Virgile : « Osez-vous, sans ma permission, ô vous, bouleverser le ciel et la terre et soulever de telles masses ? J'ai envie de vous... ! Mais il faut d'abord apaiser les flots déchaînés... ». L'aposiopèse ne doit pas être confondue avec la suspension qui n'interrompt pas mais retarde « vers la fin de l'énoncé l'apparition d'une partie essentielle de l'énoncé. »

**Asyndète** (féminin) : C'est la suppression des particules de coordination dans l'ordre grammatical ou sémantique. Exemple dans *Les Caractères* de La Bruyère (« Ménalque ») : « [...] Ménalque se jette hors de la portière, traverse la cour, monte l'escalier, parcourt l'antichambre, la chambre, le cabinet ; tout lui est familier, rien ne lui est nouveau ; il s'assit, il se repose, il est chez soi. ». La parataxe est, quant à elle, une forme d'asyndète qui consiste à juxtaposer deux propositions qui devraient être unies par un rapport syntaxique de subordination.

**Catachrèse** (féminin) : C'est une figure qui consiste à employer un mot par métaphore Pour désigner un objet pour lequel la langue n'offre pas de terme propre. On dit couramment que la catachrèse est une métaphore lexicalisée. Exemple : « les pieds d'une table », « les bras d'un fauteuil » ou encore « les ailes d'un avion ».

**Connotation** : Composante non stable du signifié. La connotation délivre le sens particulier d'un mot, c'est-à-dire tout ce qui ne fait pas partie de sa définition *stricti sensu*, tout ce que sa signification comporte de subjectif, et de variable en fonction du contexte.

**Dénotation** : Composante stable du signifié. La dénotation correspond à la définition d'un mot telle qu'on la trouve dans le dictionnaire. C'est la part invariante et objective de la signification du mot, celle qui désigne directement le référent du mot.

**Dialectique** : Ensemble des outils et moyens (certaines figures de style notamment) qu'un texte met en œuvre pour convaincre.

**Énallage** (féminin) : Une énallage est une figure qui consiste à employer une forme autre que celle qu'on attendait. Il peut s'agir d'un échange de pronom personnel, de mode, de temps ou d'un genre à la faveur d'un autre.

**Énonciation** : Mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. L'énonciation est la production d'un discours, et l'ensemble des conditions, circonstances et modalités de cette production, par un individu (émetteur) vers un autre (récepteur).

**Hypallage** (féminin) : Une hypallage est une figure qui attribue à certains termes d'un énoncé ce qui devrait logiquement être rattaché à d'autres termes de cet énoncé. Exemple dans *Phèdre* de Racine (Acte IV, scène 1) : « Phèdre mourait, Seigneur, et sa main meurtrière / Éteignait de ses yeux l'innocente lumière. » (pour « la lumière de ses yeux innocents »).



**Isotopie** : Ensemble des entités qui, dans un texte, se rapportent, par dénotation, connotation ou analogie à un même thème.

**Phonème** : Plus petite unité audible dans la prononciation d'un mot. Par exemple, on compte **onze** phonèmes dans le mot « universitaire » : u-n-i-v-e-r-s-i-t-a-i-re

**Poétique** : Ensemble des qualités esthétiques d'un texte. La poétique comprend l'ensemble des caractéristiques qui font d'un texte un texte littéraire.

**Polyptote** (masculin) : Un polyptote consiste à employer plusieurs formes grammaticales (genre, nombre, personnes, modes, temps) d'un même mot, dans une phrase. Exemple dans l'*Oraison funèbre d'Henriette-Anne d'Angleterre* de Bossuet : « [...] Madame se meurt ! Madame est morte ! [...] ». Ou encore « Tel est pris qui croyait prendre. »

**Prétérition** (féminin) : C'est lorsqu'on affirme passer sous silence une chose dont on parle néanmoins.

**Référent** : Entité désignée par le mot. Le référent est ce à quoi renvoie concrètement le mot comme signe linguistique.

**Sémantique** : Qui a trait au contenu d'un mot, c'est-à-dire à sa signification.

**Sème** : Plus petite unité de signification. Les sèmes peuvent être dénotatifs (dénotation) ou connotatifs (connotation).

**Sens** : Concept auquel fait référence le signe.

**Signe** : Unité linguistique constituée d'une partie sensible et d'une partie abstrait, respectivement « image acoustique » et « concept », selon la terminologie saussurienne.

**Signifiant** : Manifestation matérielle du signe. Le signifiant est le contenant du mot, constitué d'une suite de phonèmes, et servant de support au sens.

**Signification** : Ensemble des entités auxquelles se réfère un mot. La signification est constituée à la fois de la dénotation et de la connotation du mot.

**Signifié** : Composante sémantique du signe. Le signifié est le contenu du mot.

**Stylistique** : La stylistique se penche sur le style du texte, autrement dit sur l'ensemble des éléments qui en fondent la singularité. C'est la discipline qui étudie l'expressivité d'un texte et les moyens qu'il met en œuvre pour la délivrer.

**Syntaxe** : Ensemble des règles qui, dans une langue, induisent l'ordre des mots, ainsi que l'organisation et la construction des phrases.

**Stichomythie** (féminin) : La stichomythie est la partie du dialogue, au théâtre, où les interlocuteurs se répondent vers pour vers. C'est en fait la succession de répliques de même longueur.

## **Sujets pour examen**

1. Stylistique française – son objet d'étude
2. Le sens figuré
3. Typologie et classement des figures
4. Figure associée : la comparaison
5. Les discours rapportés
6. L'architecture générale de la phrase
7. L'organisation interne de la phrase et le rythme
8. Analyse stylistique : bases, buts, moyens
9. La métaphore : la plus employée des figures
10. Le statut de la première personne

## **Bibliographie :**

1. Colignon J.P., Berthier P.V., *La pratique du style*, Duculot, 1984
2. Manoli Ion, *Dictionnaire des termes stylistiques et poétiques*, Prut International, Chi in u 1998
3. Fromilhague Catherine, Sancier-Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 2004
4. Beth Axelle, Elsa Marpeau, *Figures de style*, E.J.L., 2005
5. Perrin-Naffak A.M., *Stylistique pratique du commentaire*, Presse Universitaire de France, 1997