

GREVISSE

LANGUE FRANÇAISE

Le
GREVISSE
de L'ÉTUDIANT

Licence - Prépas -
CAPES - Agrégation

FIGURES DE STYLE

Figures de style et procédés littéraires

Méthode du commentaire stylistique

Exemples de commentaires rédigés

EMILY LOMBARDERO

deboeck **B**
SUPÉRIEUR

Le
GREVISSE
de L'ÉTUDIANT

GREVISSE **LANGUE FRANÇAISE**

Licence - Prépas -
CAPES - Agrégation

Le GREVISSE de L'ÉTUDIANT

FIGURES DE STYLE

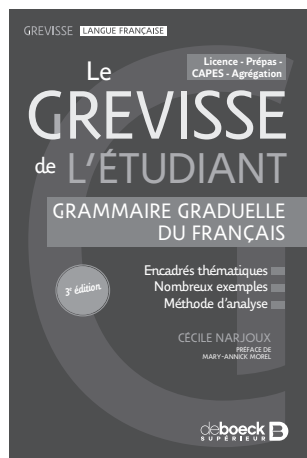
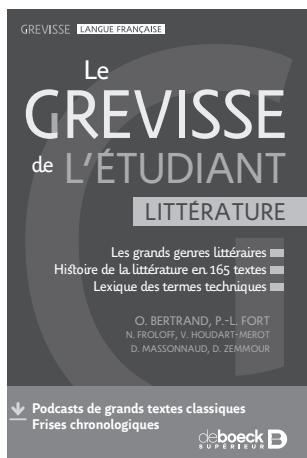
Figures de style et procédés littéraires ■

Méthode du commentaire stylistique ■

Exemples de commentaires rédigés ■

EMILY LOMBARDERO

Dans la même collection :



Couverture : identité visuelle, Marie-Astrid Bailly-Maitre ; conception graphique, Cerise.be
Création de la typographie Grevisse : Typofacto, Olivier Nineuil
Maquette intérieure et mise en page : Nord Compo

Pour toute information sur notre fonds et les nouveautés dans votre domaine de spécialisation,
consultez notre site web : www.deboecksuperieur.com

© De Boeck Supérieur s.a., 2025
Rue du Bosquet, 7 – B-1348 Louvain-la-Neuve

Tous droits réservés pour tous pays.
Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, de reproduire (notamment par photocopie)
partiellement ou totalement le présent ouvrage, de le stocker dans une banque de données ou de
le communiquer au public, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

Dépôt légal :
Bibliothèque nationale, Paris : août 2025
Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles : 2025/13647/085
ISBN : 978-2-8073-6628-2

Sommaire

INTRODUCTION.....	9
1. FIGURES ET PROCÉDÉS	9
2. NOMMER LES CHOSES	12
3. LE CLASSEMENT DES FIGURES.....	14
4. COMMENT LIRE CE LIVRE ?	17
CHAPITRE 1 Les sons et les rythmes.....	19
1. DU SON À LA LETTRE.....	20
1.1 Notions préliminaires : phonèmes, syllabes, graphèmes	20
1.2 Figures et procédés phonétiques	21
1.3 Figures et procédés graphiques	22
2. LE RYTHME	24
2.1 Notions préliminaires : prosodie, accent, rythme, intonation.....	24
2.2 Figures et procédés rythmiques	26
3. SON ET RYTHME DANS LES VERS	28
3.1 Vers métriques et vers libres	28
3.2 Vers simples et vers complexes	32
3.3 Le vers classique.....	35
3.4 Autour de la rime	41
CHAPITRE 2 Autour du mot	49
1. FIGURES ET PROCÉDÉS MORPHOLOGIQUES	50
1.1 Notions préliminaires : du morphème au mot	50
1.2 La répétition de morphèmes et de mots.....	51
1.3 Créer des mots	52
1.4 Les métaplasmes : quand les mots changent de forme	55
2. FIGURES ET PROCÉDÉS SÉMANTIQUES	57
2.1 Notions préliminaires : l'étude du sens lexical	57
2.2 Les tropes lexicaux : quand les mots changent de sens	58
2.3 Le nom propre et ses figures.....	65
2.4 Les tropes grammaticaux.....	68
3. D'UN MOT À L'AUTRE : JEUX DE MOTS ET RÉSEAUX LEXICAUX.....	72
3.1 Notions préliminaires	72
3.2 Les jeux de mot : figures de la polysémie, de l'homonymie et de la paronymie ..	74
3.3 Les mots en réseaux : figures de l'antonymie et de la synonymie	78

CHAPITRE 3 De la phrase au texte	83
1. DE LA PHRASE AU TEXTE	84
1.1 Notions préliminaires : syntagme, proposition, phrase, période, texte	84
1.2 Les modes de liaison	89
1.3 Les modes de référence	94
1.4 Thème et rhème : la progression de l'information	98
1.5 La structuration temporelle des textes	101
2. LES FIGURES DE CONSTRUCTION	105
2.1 Suppression et ajout de constituants dans la phrase	105
2.2 Rupture de la construction attendue	111
2.3 Répétitions dans la phrase et dans le texte	115
CHAPITRE 4 Le discours	119
1. LE DISCOURS	120
1.1 Notions préliminaires	120
1.2 Figures de l'interlocution	125
1.3 Les actes de langage indirects	128
1.4 Figures de l'implicite	130
1.5 Figures du degré : atténuation et exagération	133
1.6 Le développement du discours : amplification, concentration et rupture	138
1.7 Figures et procédés logiques	143
2. LE DISCOURS À DISTANCE	145
2.1 Notions préliminaires	145
2.2 Stratégies rhétoriques dialogiques	147
2.3 Discours direct, indirect et indirect libre	150
2.4 De la modalisation au pastiche	153
2.5 Autour de l'ironie	155
CHAPITRE 5 Les registres	159
1. VARIATIONS LINGUISTIQUES ET REGISTRES DE LANGUE	160
1.1 Notions préliminaires	160
1.2 La langue dans le temps et dans l'espace	163
1.3 L'individu et le groupe : parlures, impropriétés et clichés	167
1.4 Les trois registres de langue	174
2. LES REGISTRES LITTÉRAIRES	176
CHAPITRE 6 Le commentaire stylistique	189
1. CONSEILS MÉTHODOLOGIQUES	190
1.1 Préambule : qu'est-ce qu'un fait de style ?	190
1.1.1 Saillance du fait de style : ce qui se voit	190
1.1.2 Prégnance du fait de style : ce qui s'interprète	192
1.2 La lecture stylistique : du relevé à l'interprétation	193
1.3 La construction du plan	195
1.3.1 Les sous-parties et la mise en faisceau	196
1.3.2 Les grandes-parties : un parcours dynamique	197
1.4 La rédaction	200
1.4.1 Introduction et conclusion	200
1.4.2 La rédaction de l'analyse	201

2. EXEMPLES DE COMMENTAIRES	204
2.1 Louise Labé, « sonnet XIV », <i>Œuvres</i> (1555)	204
2.2 Marie-Catherine d'Aulnoy, « L'Oiseau bleu », <i>Contes des fées</i> (1697)	208
2.3 Denis Diderot, <i>La Religieuse</i> (1796)	214
2.4 Edmond Rostand, <i>Cyrano de Bergerac</i> (1897)	220
2.5 Annie Ernaux, <i>L'Événement</i> (2000)	225
 BIBLIOGRAPHIE	 233
TABLE DES ENCADRÉS	243
REMERCIEMENTS	245
INDEX	247

Introduction

Ce livre est un outil d'aide au commentaire des textes littéraires : il pourra profiter à des étudiantes et étudiants souhaitant se former à l'analyse stylistique, aussi bien qu'à des enseignantes et enseignants désireux d'actualiser ou d'approfondir leurs connaissances des procédés littéraires. Cette introduction n'est donc pas le lieu d'une théorie du style, que l'on définira, d'une manière minimale et pratique, comme le résultat d'un *travail* des auteurs et autrices à partir d'un matériau qui est la **langue** – de la même manière que le style pictural résulte d'un travail des peintres à partir de matériaux qui sont en particulier des pigments¹. On peut considérer que l'art littéraire, au même titre que les autres arts, repose sur une forme d'artisanat. La démarche stylistique réside dans une attention particulière portée à cette dimension artisanale de l'art, autrement dit, à ce que les auteurs et autrices font *avec* la langue, et *à* la langue. Le style mobilise tout le *continuum* de la langue, c'est-à-dire tous les niveaux de son analyse : de la petite unité du son à la grande unité du **discours**, en passant par celles du **mot**, du **syntagme**, de la **phrase** et du **texte**. À chacune de ces échelles de la langue se manifestent des procédés que la stylistique identifie, en les dotant d'un nom, parce qu'ils sont reconnaissables quel que soit leur contexte d'apparition, et semblent traverser les frontières des œuvres, des genres et des époques. Parmi ces procédés littéraires, les figures de style occupent le premier rang².

1. Figures et procédés

Que sont les **figures de style** ? Comme le rappelait le grammairien Dumarsais dans les pages liminaires de son traité *Des tropes* (1730), le mot *figure* « se prend ici lui-même dans un sens figuré » (p. 64) : il s'agit d'une **métaphore**. Partons donc du sens propre : le mot *figure* renvoie à « un élément dont on considère l'apparence » (*TLFi*), ce qui est sensible dans une expression comme *faire bonne figure*. De la même façon, les figures de style concernent la dimension formelle de la langue : pour Joëlle Gardes Tamine, elles donnent de la « visibilité » à « l'expression et [au] discours qui se manifeste en tant que tel » (2011, p. 116), si bien qu'à la lecture, notre attention se porte non seulement sur le message transmis mais également sur la manière dont celui-ci est transmis. D'autre part, la figure au sens propre désigne une forme extérieure « relativement caractérisé[e] » (*TLFi*). Elle implique donc l'existence de critères qui la rendent reconnaissable : on appelle *triangle* la figure géométrique définie par ses trois côtés, et *axel* la figure de patinage consistant en un saut d'un tour et demi. Il en

1. Pour une définition philosophique du *travail* appliquée au domaine du style, voir Jean-François Lyotard (1971, p. 144 sq.). Cette conception du style se retrouve aujourd'hui dans les travaux de stylisticiens et stylisticiens comme Joëlle Gardes Tamine (2013) et Nicolas Laurent (2013).

2. Nous considérons la dénomination *figures de style* comme équivalente à *figures de rhétorique*. L'étiquette *figures du discours* est également souvent employée en ce sens ; nous préférons toutefois ne pas y recourir : pour nous, les « figures de discours » sont plus spécifiquement les figures qui affectent le niveau de l'énoncé (voir p. 16).

va de même pour les figures de style, reconnaissables parce qu'elles sont définies par un code qui leur est propre, une sorte de mécanique intérieure, qui peut être abstraite à partir d'occurrences étrangères les unes aux autres. De même que l'on peut reconnaître un triangle aussi bien sur la page d'un manuel de géométrie que dans le fronton d'un bâtiment, la voile d'un bateau ou le pétale d'un trèfle, on peut reconnaître la figure de la **syllèpse** aussi bien dans un vers de Racine (« Brulé de plus de feux que je n'en allumai ») que dans un slogan publicitaire pour détergent écologique (« Faites bon ménage avec la planète ») ou encore dans un titre de presse (« Les agriculteurs sèment le trouble »). Les figures de style, pour être des ressources privilégiées du style littéraire, ne sont donc pas réservées à la littérature, au sens où elles peuvent entrer au service de toute parole expressive. Citons encore Dumarsais, certain « qu'il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques » (p. 62-63). L'important n'est pas le contexte d'apparition des figures, mais le fait qu'elles se rendent reconnaissables grâce à une « règle "rhétorique" » (Françoise Douay-Soublin, 1994, p. 23), « une norme codée » (Catherine Fromilhague, 2010 [1995], p. 18). Une figure de style est donc, pour synthétiser, un phénomène linguistique formel et codé.

Bien des figures sont répertoriées, nommées et définies depuis l'Antiquité, ce dont rendent compte leurs noms souvent d'origine grecque. Prenons l'exemple de la **litote** : le nom de cette figure est un **emprunt** au latin *litotes*, lui-même emprunté au grec λίτοτης (*litotês*). Le grammairien Servius l'employait par exemple au V^e siècle pour commenter, dans la langue de Virgile, la formule « *munera nec sperno* » (« je ne dédaigne pas ces cadeaux », au sens de « je les accepte volontiers »)¹. Au XIX^e siècle, Pierre Fontanier définit la litote et l'illustre par un exemple emprunté à Jean de La Fontaine, « ce n'était pas un sot », qui lui paraît signifier « il avait beaucoup de jugement » (1977 [1830], p. 131). De l'Antiquité à nos jours, les mêmes noms semblent employés pour nommer les mêmes choses, dans certains cas du moins². Cet héritage terminologique s'explique aisément : nos pratiques modernes d'étude de la langue et des discours, littéraires ou non, découlent de disciplines anciennes, à commencer par la grammaire et la rhétorique. En revanche, qu'un procédé identique se retrouve chez Virgile et chez La Fontaine ne s'explique pas (ou pas seulement) par le fait que la littérature française hérite de la littérature latine. Comme on l'a dit d'ailleurs, les figures de style ne sont pas l'apanage du style littéraire : des litotes sont commises au quotidien par des locuteurs et des locutrices qui qualifient de *pas désagréables* ou *pas impossibles* des choses dont il faut comprendre qu'elles sont « très agréables » ou « probables ». En outre, la linguistique comparée prouve que les mécanismes qui définissent les figures sont parfois communs à de nombreuses langues. C'est bien le cas de ce sens particulier de la négation que l'on nomme *litote* : en cashinahua, une langue parlée au Pérou, il est possible de dire *bia-ma-ma*, « tu ne l'as pas pris », pour signifier « tu l'as bel et bien pris »³. Comment comprendre que les mêmes mécanismes se retrouvent, d'un genre de discours à l'autre, d'une époque à l'autre, et même d'une langue à l'autre ? Pour Laurent Jenny (2003), la raison en est que le mécanisme constitutif de la figure est précisément *non linguistique*. Les figures sont pour lui des « formes typiques de relations non linguistiques entre des éléments discursifs » : penchons-nous sur cette définition.

1. Nous empruntons cet exemple à Fernand Delarue (2011, p. 45).

2. L'exemple de la litote est arrangeant, mais il faut être honnête : les figures ont fait l'objet de constantes redéfinitions au fil du temps, et leurs noms sont associés à des concepts bien plus mouvants qu'ils n'en ont l'air lorsqu'on les enseigne dans le secondaire. C'est à bon droit que Georges Molinié décrit la « forêt des figures » comme « une pagaille innombrable de nomenclatures » (1992, p. 20).

3. Nous empruntons cet exemple à Robert Forest (1990, p. 7).

Laurent Jenny illustre sa pensée à partir d'un vers de Malherbe, « Et les fruits passeront la promesse des fleurs ». On reconnaît dans ce vers un **chiasme** à la fois phonétique et sémantique, c'est-à-dire la double répétition symétrique d'éléments linguistiques (ici les **phonèmes** [f] et [p], ainsi que les **sèmes** unissant respectivement *passeront* et *promesse*, qui dénotent un mouvement dans le temps, et *fruits* et *fleurs*, qui désignent deux produits des plantes). La figure du chiasme met donc bien en relation des « éléments discursifs » (ici des phonèmes et des sèmes), mais cette relation en elle-même est « non linguistique », au sens où les phénomènes de répétition et de symétrie qui fondent le chiasme n'appartiennent pas en propre à la langue. La répétition existe en dehors de la langue, puisqu'elle peut concerner tout ce qui se passe dans le temps : on peut répéter une note de musique en jouant d'un instrument, ou répéter un geste que l'on apprend à un enfant. De même, la symétrie existe en dehors de la langue, puisqu'elle peut concerner tout ce qui se déploie dans l'espace : on pourra voir de la symétrie dans un visage, dans la façade d'un bâtiment ou dans une feuille d'arbre. Les noms des figures seraient en somme les noms donnés à un ensemble de procédés linguistiques définis précisément parce qu'ils font entrer du non linguistique dans la langue, c'est-à-dire des « relations naturelles universellement perceptibles (de ressemblance, de contraste, de proximité, de déplacement, de permutation, d'incomplétude ou d'augmentation) » (Laurent Jenny, 2003).

Cette dimension *naturelle* des mécanismes figuraux explique sans doute que certains soient constitutifs de la langue elle-même ; les **tropes**, notamment, sont omniprésents dans notre **lexique**. Prenons l'exemple de la **métaphore**, qui consiste à substituer au **sens propre** d'un mot un **sens figuré**, sur la base d'une relation d'analogie. Je peux décrire mon expérience du temps en disant que les jours *passent*, ou bien, si je veux gagner en expressivité, que les jours *s'échappent*. Même si la seconde expression est plus frappante que la première, les deux verbes sont des **métaphores** : leur sens temporel dérive d'un sens spatial, par analogie. De l'un à l'autre, il existe une différence non de nature mais de degré, que la linguistique décrit par la notion de **figement**. À la suite de Laurent Jenny, nous appellerons **FIGURAL** le pôle expressif des figures, capables d'arrêter l'attention à réception, comme le fait la métaphore *les jours s'échappent*. À ce pôle s'oppose celui du figement, qui rend la figure « ordinaire et non remarquable puisque inscrite dans la forme même de la langue » (1990, p. 27), comme dans *les jours passent*. Toute figure n'est donc pas *figurale* au sens où l'entend Laurent Jenny, les figures perdant en figuralité à mesure qu'elles se figent.

Symétriquement, il y a du *figural* en dehors du seul champ des figures. C'est la raison pour laquelle ce livre traite non seulement des figures de style mais aussi, plus largement, des « procédés stylistiques » : sans prétendre à l'impossible tâche de l'exhaustivité, nous avons tâché de référencer et de classer des manipulations linguistiques récurrentes, et potentiellement expressives. Le **rejet** par exemple désigne, dans la littérature versifiée, un cas particulier de discordance entre le **mètre** et la syntaxe :

Il fait calme, il fait chaud. L'âme heureuse se laisse

Aller. La lampe est douce ainsi qu'un jour qui baisse. (Lucie Delarue-Mardrus)

L'effet singulier créé par l'infinitif *aller*, à l'initiale du **vers**, alors même qu'il clôtüre une phrase entamée dans le vers précédent, est stylistiquement intéressant dans le poème. Le rejet n'est pas une figure de style, mais il constitue bien un procédé qui mérite d'être nommé pour être reconnu, analysé et interprété. Un autre exemple pourrait être celui de la création lexicale : le mot *webinaire* est un **mot-valise** obtenu à partir de *web* et *séminaire* ; ce procédé de formation est relativement courant, notamment dans la langue des entreprises. Tout mot-valise

n'est pas remarquable en soi, mais il est sans doute utile de comprendre comment fonctionne ce procédé de création lexicale, qui peut prendre une valeur stylistique particulière chez un auteur comme Francis Ponge, inventant par exemple les mots *objeu*, *proème* ou *amphibigüité*.

Ce livre entend donc recenser, définir et illustrer un grand nombre de figures et de procédés susceptibles d'entrer dans l'élaboration d'un style. Il s'agit de rendre ces procédés intelligibles et, partant, reconnaissables pour nos lecteurs et lectrices, à qui il reviendra ensuite d'en évaluer la part d'expressivité dans les œuvres, pour en proposer une interprétation.

2. Nommer les choses

Si cet ouvrage ne prend pas la forme d'un dictionnaire des figures et procédés, c'est d'abord qu'il en existe plusieurs qui sont très complets, dont on trouvera les références à la fin de cette introduction. Mais c'est aussi qu'un dictionnaire n'est utile qu'à celui ou celle qui, possédant déjà le nom, souhaiterait aller du nom vers la chose, dans une démarche dite *sémasiologique*. Roland Barthes s'en plaignait en ces termes : « les dictionnaires de rhétorique nous permettent [...] de savoir facilement ce qu'est un chleuisme, une épanalepse, une paralipse, d'aller du nom, souvent très hermétique, à l'exemple ; mais aucun livre ne nous permet de faire le trajet inverse, d'aller de la phrase (trouvée dans un texte) au nom de la figure ; si je lis "tant de marbre tremblant sur tant d'ombre", quel livre me dira que c'est un hypallage, si je ne le sais déjà ? » (1970, p. 219). N'en déplaise à Barthes, de tels livres existent et depuis longtemps, qui s'efforcent d'organiser les figures au sein de classements motivés (voir les références bibliographiques à la fin de cette introduction). Le nôtre, qui se fonde sur les paliers d'analyse de la langue décrits plus bas, s'inscrit dans cette tradition. Classer les figures, c'est faire le pari d'une démarche non pas *sémasiologique* mais *onomasiologique*, c'est-à-dire, de la chose vers le nom. Pour prendre un exemple comparable à celui de Barthes, imaginons quelqu'un qui, écoutant Léo Ferré, se trouve intrigué par la phrase « je vais m'englânant » et s'interroge sur le procédé employé : il pourrait se référer au chapitre 2 intitulé « autour du mot », au sein duquel la première partie, consacrée à la morphologie lexicale, contient une section où sont recensés les procédés de création de mots. En parcourant cette section, il lui serait possible d'identifier que le procédé permettant de créer *s'englâner* est celui de la **dérivation morphologique**.

L'apprentissage des noms des figures semble parfois coûteux aux étudiantes et étudiants de Lettres, pour qui les étranges mots d'**enthymème**, d'**adynaton** ou de **paryponoïan** peuvent sembler la marque d'une inflation terminologique inutile¹. Le risque en effet, pour qui ne s'approprie pas les concepts associés à ces noms, est d'en réduire l'usage à un **jargon** censé donner au commentaire stylistique l'apparence de la technicité. Nous plaçons pourtant pour leur apprentissage. Certaines figures sans doute se laissent percevoir intuitivement, assez pour que l'on puisse considérer avec Catherine Fromilhague que « savoir le nom des figures n'est que le dernier maillon de la chaîne et a une fonction avant tout économique et mémorielle » (2010 [1995], p. 11). La notion d'**anaphore rhétorique** permet de désigner la répétition d'un ou de plusieurs mots en tête de phrases ou de vers, mais on peut bien sûr être sensible à une répétition de ce type sans connaître le nom *anaphore* : peu avant les élections présidentielles de 2012, François Hollande improvise lors d'un débat une réponse scandée par les mots « Moi,

1. La terminologie en usage au Québec répond à ce problème en proposant des équivalents français à certains de ces emprunts savants. Voir Richard Arcand (2004).

président » ; ce procédé est aussitôt perçu par les auditeurs et auditrices, quelle que soit leur connaissance de la terminologie stylistique. Cependant, les noms des figures, en traçant des frontières entre différents concepts, sont utiles à qui souhaite dépasser le stade de l'intuition. On identifie aisément des **jeux de mots** dans les slogans de lutte pour le climat « le second degré n'est plus une blague » et « chauffe qui peut » ; mais une étude plus fine du fonctionnement rhétorique et politique de ces slogans gagnerait à distinguer la **syllapse** du premier slogan, qui exploite la **polysémie** du mot *degré*, de la figure de l'**à-peu-près** dans le second, qui mobilise une relation de **paronymie** entre *chauffe* et *sauve*. Dans le cas de certaines figures enfin, la connaissance du nom peut s'avérer décisive dans la reconnaissance de la chose. C'est le cas sans doute lorsque la relation non linguistique engagée par la figure suppose un plus grand degré d'abstraction que celui qui intervient, par exemple, dans la répétition évoquée plus haut. Soient ces vers de la fable « Le Lion et le moucheron », qui décrivent les assauts livrés au lion par le moucheron :

Dans l'abord il se met au large ;
Puis prend son temps, fond sur le cou
Du lion, qu'il rend presque fou.

Le quadrupède écume, et son oeil étincelle ; (Jean de La Fontaine)

On peut lire cette fable sans nécessairement prendre conscience de la singularité du mot *quadrupède*, nom générique employé ici pour faire référence à l'être particulier qu'est le lion de la fable. Le mécanisme en jeu est celui de la **synecdoque du genre pour l'espèce**, une figure que l'on risque de ne pas percevoir, du moins pas dans toutes ses potentialités expressives, si l'on n'en possède pas un concept clair¹.

Mais l'étude de la langue littéraire ne s'arrête bien sûr pas à la reconnaissance des figures. Les noms des figures de style renferment chacun une définition qui constitue en elle-même un outil pour l'analyse. Nous avons dit plus haut que les figures étaient définies par une mécanique intérieure qui leur est propre : analyser une figure en contexte, c'est étudier la mise en œuvre particulière de ce mécanisme général, autrement dit, c'est mobiliser la définition générale de la figure pour rendre compte de ses effets de sens dans un contexte singulier. Ainsi, on peut percevoir intuitivement des phénomènes de répétition dans ces paroles d'une chanson de Jacques Brel :

Les pirogues s'en vont
Les pirogues s'en viennent
Et mes souvenirs deviennent
Ce que les vieux en font. (Jacques Brel)

Une étude stylistique gagnerait à mobiliser la notion de **contre-rime** pour décrire le rapport entre les deux premiers **vers** : la variation sonore finale entre « vont » et « viennent » apparaît en effet sur le fond général de la répétition. Répétition et variation iconisent dans le vers le mouvement d'aller et retour des bateaux, qui symbolise ici le passage du temps. Dans le vers suivant, mis en valeur à la **rime**, « deviennent » fait écho à « s'en viennent » par le jeu d'une **figure dérivative**. Les deux verbes sont en effet formés sur la même base : la figure réactive ici le sens spatial du **lexème** *venir* dans *devenir*, nouant plus fortement encore temporalité

1. Voir Nicolas Laurent (2018).

et spatialité. Dans cette représentation du paysage, l'auteur semble rendre visible le temps qui, assez littéralement, « passe ».

3. Le classement des figures

Le classement retenu dans ce livre se fonde sur ce que la linguistique appelle les **UNITÉS DE LA LANGUE**. La langue est en effet un système complexe d'emboîtements successifs : les unités sonores minimales nommées les **phonèmes** se combinent pour créer des unités de sens minimales appelées **morphèmes**, qui elles-mêmes entrent dans la formation d'unités supérieures appelées **mots**. En discours, nous combinons des mots pour créer des **syntagmes**, à partir desquels nous construisons des **phrases** et, par l'agencement des phrases entre elles, des **textes**. L'actualisation des phrases et des textes prend le nom d'**énoncé** ou encore de **discours**. Soit cet extrait de l'oraison funèbre de Jean Moulin : « Comme Leclerc entra aux Invalides, avec son cortège d'exaltation dans le soleil d'Afrique, entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège. Avec ceux qui sont morts dans les caves sans avoir parlé, comme toi ; et même, ce qui est peut-être plus atroce, en ayant parlé ; avec tous les rayés et tous les tondu des camps de concentration, avec le dernier corps trébuchant des affreuses files de Nuit et Brouillard, enfin tombé sous les crosses ; avec les huit mille Françaises qui ne sont pas revenues des bagnes, avec la dernière femme morte à Ravensbrück pour avoir donné asile à l'un des nôtres » (André Malraux). La séquence « entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège » peut se voir décomposée en phonèmes, ainsi représentés : [ãtɛ̃_ʒi ʒã mulɛ̃ avɛk tɔ̃ tɛʁiblə kɔʁtɛʒ]. Ces phonèmes se combinent pour former des morphèmes pourvus d'une signification : *terr-* qui dénote la peur et *-ible* qui signifie la possibilité ; *t-* qui renvoie à la deuxième personne et *-on* qui forme le possessif singulier masculin. Les morphèmes, s'ils sont autonomes, constituent des mots à eux seuls (*ici, entre, avec, cortège*), ou bien se combinent pour en former (*ton, terrible*). Ces mots se combinent encore pour créer des groupes occupant une fonction dans la phrase (« entre ici » est un groupe verbal ayant la fonction de prédicat, « avec ton terrible cortège » un groupe prépositionnel circonstanciel). Ces syntagmes construisent ensemble la phrase « entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège ». Enfin cette phrase appartient à un ensemble plus vaste, un texte, dont la lecture par André Malraux devant une assemblée à l'occasion du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon, le 19 décembre 1964, constitue un événement que l'on nomme un discours.

Or, les figures et les procédés littéraires affectent tous les paliers d'organisation de la langue, du niveau du phonème à celui du discours. Dans la séquence « entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège », de nombreux faits de style peuvent être repérés, décrits et interprétés, pour peu que l'on prête attention à toutes les échelles de la langue :

- Au niveau des phonèmes, les **allitérations** en [ɛ̃] et en [t] semblent évoquer le tambour battant d'un cortège militaire.
- Au niveau du rythme, la **cadence majeure** (3 syllabes, puis 3, puis 8) crée un effet d'**amplification** par lequel la phrase iconise le cortège suivant le héros.
- Au niveau des mots, les **sèmes** du **lexème** *cortège* (où l'on peut reconnaître la racine *cour*) préparent la valorisation **épique** des victimes anonymes de la guerre.
- Au niveau des syntagmes, l'antéposition de l'adjectif dans « terrible cortège » **connote** le **registre soutenu** et confère une valeur **subjective** à l'adjectif, le **remotivant** peut-être (est *terrible* ce qui inspire l'émotion de la terreur).
- Au niveau de la phrase, l'**insertion** de constituants accessoires à droite du verbe (l'apostrophe et le complément circonstanciel) participe à la dynamique d'**amplification** déjà évoquée.

Et, en élargissant le regard pour prendre en compte le **contexte**, on pourra noter que :

- Au niveau du texte, la répétition en **anaphore** de la préposition *avec* s'imprime dans la mémoire des auditeurs et auditrices, qui anticipent ainsi la relance de la phrase comme s'ils voyaient venir, ou entendaient arriver, la suite du cortège.
- Au niveau de l'énoncé, la figure de l'**allocution**, ici une adresse directe au mort (« entre ici, Jean Moulin »), crée un fort effet de représentation (on peut parler d'**hypotypose**), qui frappe les esprits et fait voir le héros vivant.

On voit que les paliers d'analyse de la langue constituent autant d'observatoires pour le stylisticien ou la stylisticienne – qui, pareil à l'abeille qui fait son miel de toute fleur, fera son butin d'outils théoriques empruntés à différentes branches de la linguistique : phonologie, morphologie, lexicologie, syntaxe, linguistique textuelle, linguistique de l'énonciation et analyse de discours.

Une figure peut en cacher une autre

Les étudiantes et étudiants de Lettres qui se forment à la stylistique se heurtent parfois à une difficulté, qui naît du sentiment que *plusieurs figures* peuvent être mobilisées pour expliquer un même passage. Ainsi, dans la phrase « c'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses » (Victor Hugo), mieux vaut-il parler de *métaphore* ou d'*hyperbole* ? L'hésitation se résout dès lors que l'on considère que ces deux notions désignent des procédés qui n'interviennent pas au même niveau de la langue, si bien qu'il est ici pertinent de parler de métaphore *et* d'hyperbole, la première figure pouvant être considérée comme un ressort de la seconde. Les mots *géants* et *colosses* sont en effet **métaphoriques**, puisqu'ils représentent la grandeur morale des soldats sous les auspices de la grandeur physique. Cette **image** exprime en outre le très haut degré, et exagère l'objet représenté : c'est l'**hyperbole**. Il y a donc métaphore parce que des mots ne sont pas employés dans leur **sens propre**, et hyperbole, par l'usage marqué du très haut degré. Mais on pourrait continuer la moisson et commenter l'emploi comme épithète de *colosses*, **antimétrie** qui, en employant le nom comme adjectif, aide la métaphore à faire *image* (d'autant qu'elle ravive l'origine nominale de *géant*, issu d'une **conversion**) ; le **rythme** accueille quant à lui une **isocolie** qui évoque peut-être l'alexandrin (6-6) ; ce rythme est enfin souligné, dans la syntaxe de la phrase, par le **parallélisme** syntaxique et sémantique. Tous ces procédés, se cumulant, rendent la phrase particulièrement remarquable – et de fait, les études hugoliennes ne sont pas passées à côté de ces dix mots, dans un roman qui en compte plus de cinq cent mille.

Il faut retenir de cet exemple que les noms des figures sont autant d'outils d'analyse, qui souvent ne s'excluent pas : parce que la langue est un système complexe d'unités s'emboîtant les unes dans les autres, différentes figures peuvent agir à différents niveaux. Le choix d'un terme dépendra donc aussi d'une décision interprétative. Pour reprendre l'exemple de Victor Hugo, toutes les figures identifiées ici n'ont pas les mêmes effets à la lecture : on pourra s'attarder sur l'une ou l'autre selon que l'étude porte sur le **registre épique**, le travail poétique de la langue, ou encore l'effet de picturalité.

Il existe un lien entre les paliers d'analyse de la langue et le classement traditionnel des figures de style. Celui-ci distingue en effet quatre catégories de figures :

- Les **FIGURES DE DICTION** sont d'ordre phonétique ou graphique : elles affectent la matérialité (sonore, graphique) de la langue. Les allitérations évoquées plus haut sont donc des figures de diction : « ton terrible cortège ».
- Les **FIGURES DE SENS**, aussi appelées *tropes*, sont localisées au niveau du morphème ou du mot : elles substituent un sens figuré à un sens propre, comme le fait la métaphore « des hommes géants ».
- Les **FIGURES DE CONSTRUCTION** portent sur l'organisation syntaxique, elles affectent le syntagme, la phrase ou le texte. Le chiasme est donc une figure de construction : « Et les fruits passeront la promesse des fleurs ».
- Les **FIGURES DE PENSÉE** enfin sont des procédés discursifs, opérant au niveau de l'énoncé. L'allocution « entre ici, Jean Moulin », dans laquelle l'orateur s'adresse à un mort, en est un exemple. Dans cet ouvrage, nous appellerons ces figures les **FIGURES DE DISCOURS**. Notre classement s'inspire de ces catégories traditionnelles. Notons que d'autres dénominations plus récentes existent. Laurent Jenny (2003) propose par exemple de distinguer les « figures du signifiant », les « figures sémantiques », les « figures syntaxiques » et les « figures contextuelles ».

La plupart des classements admettent qu'un saut qualitatif se produit lorsqu'on quitte le domaine de la langue pour passer dans celui du discours. Georges Molinié (2014 [1993]) a proposé de rassembler sous l'étiquette de **FIGURES MICROSTRUCTURALES** les figures de diction, de sens et de construction, qui sont isolables sur un segment précis et s'interprètent en fonction d'un **contexte** étroit. Le vers « je me suis baigné dans le poème de la mer » (Arthur Rimbaud) contient par exemple une figure immédiatement remarquable comme telle, dans la mesure où le mot *poème* n'est pas compréhensible littéralement en contexte. La figure en jeu est la **métaphore**, **trope** qui appartient donc à la catégorie plus large des figures microstructurales. Les **FIGURES MACROSTRUCTURALES**, qui correspondent aux figures de discours (traditionnellement appelées *de pensée*), sont en revanche perçues comme figures au regard de la **situation d'énonciation** (*ibid.*, p. 114) : « quel temps sublime ! » peut ainsi constituer un énoncé littéral un jour de beau temps, et un énoncé figuré, car ironique, un jour de pluie. La prise en compte du contexte énonciatif étant nécessaire au fonctionnement de l'**ironie**, celle-ci appartient à la catégorie des figures macrostructurales. On pourrait dire encore que, si les figures de diction, de sens et de construction semblent très bien répondre à la définition de Laurent Jenny selon laquelle les figures sont des « formes typiques de relations non linguistiques entre des éléments discursifs » (voir ci-dessus), les figures de discours relèvent peut-être d'un autre type de fonctionnement. Nicolas Laurent considère ainsi que la notion d'« écart », longtemps mobilisée par la tradition rhétorique pour décrire les figures¹, n'est peut-être pas inutile pour cerner la particularité des figures macrostructurales, dont certaines peuvent en effet être décrites comme des « transgressions » à l'égard d'un « système général régissant les échanges verbaux “ordinaires” et les “interactions” entre individus » (2011, p. 77).

1. La conception de la figure comme « écart » se rencontre par exemple chez Pierre Fontanier : « les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours [...] par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune » (p. 64). Cette définition se heurte à plusieurs problèmes, notamment la difficulté à définir ce que serait la norme au regard de laquelle la figure représente un écart (nous reviendrons sur cette question dans le chapitre méthodologique, p. 190). En outre, la définition de la figure comme *écart* ne rend pas compte de la présence de figures au cœur même de la langue. Pour une discussion de cette définition traditionnelle, voir Laurent Jenny (2003), et Joëlle Gardes Tamine (2011). Cette dernière défend dans son ouvrage l'idée que « les figures, contrairement à ce qu'en dit la tradition, qui voit en elles un écart dans la langue, reposent sur des mécanismes ordinaires » (quatrième de couverture).

Un autre critère de classement, qui intéressera parfois l'analyse, est l'opposition entre les **FIGURES IN PRÆSENTIA** et les **FIGURES IN ABSENTIA**. Les figures *in præsentsia* « établissent des relations entre éléments co-présents du discours » (Laurent Jenny, 2008) ; on peut également dire qu'elles opèrent sur l'axe syntagmatique. Les figures *in absentia* « établissent des relations entre éléments présents dans le discours et éléments absents » (*id.*) ; elles opèrent sur l'axe paradigmatique. Dans cet ouvrage, nous proposons par exemple de définir la **syllepse** comme l'équivalent *in absentia* de l'**antanaclase**, figure *in præsentsia* : l'antanaclase consiste en effet à employer un **lexème** successivement dans deux sens différents (« Qui prête aux riches, prête à rire » (Coluche)), tandis que dans la syllepse, deux **sens** se superposent sur la même occurrence (« Mes parents, malgré le bruit de la rue, s'entendaient bien » (Pierre Dac)).

4. Comment lire ce livre ?

Les figures de style et procédés stylistiques sont classés d'une manière qui doit rendre possible la trajectoire onomasiologique évoquée plus haut, c'est-à-dire un parcours de la chose vers le nom : il s'agit de permettre, à celui ou celle qui percevrait une figure sans en connaître le nom, de l'identifier en naviguant dans l'architecture du livre.

Les cinq premiers chapitres constituent une sorte de grammaire des figures et des procédés, organisée par paliers successifs : figures et procédés sonores et graphiques (chapitre 1), figures et procédés affectant le morphème et le mot (chapitre 2), figures et procédés affectant la phrase et le texte (chapitre 3), figures et procédés du discours (chapitre 4). Le chapitre 5 est consacré aux registres de langue et aux registres littéraires, notions transversales qui mobilisent tous les paliers de l'analyse.

Ces chapitres comprennent plusieurs parties, elles-mêmes divisées en sections. La première section de chaque partie est généralement consacrée aux « notions préliminaires » : il s'agit des notions linguistiques mobilisées dans les définitions des figures. Il est par exemple nécessaire de comprendre ce qu'est un **morphème grammatical** pour comprendre ce qu'est l'**homéoptote**, puisque nous définissons l'homéoptote comme « répétition d'un morphème grammatical ».

Les exemples sont empruntés majoritairement à la littérature française, du XVI^e au XXI^e siècle, tous genres littéraires confondus. Si nous ne nous interdisons pas des incursions ponctuelles dans les domaines du cinéma, de la chanson ou encore des slogans, nos exemples relèvent donc pour l'essentiel de la langue écrite, lieu privilégié de l'étude du style littéraire¹. Nous avons choisi de ne pas mobiliser les frontières génériques, ne distinguant pas ce qui serait une stylistique du roman d'une stylistique du théâtre, par exemple. La littérature versifiée en revanche présente des contraintes propres, d'ordre notamment métrique, qui font l'objet de la troisième partie du premier chapitre.

Le chapitre 6 est d'ordre méthodologique et pratique : il est consacré à une explication de la méthode du commentaire stylistique, adaptée aux exigences des concours de recrutement des enseignantes et enseignants en France. Cette méthode est assortie de cinq exemples rédigés.

Au sein des chapitres 1 à 5, les sections prennent la forme d'une suite de définitions toujours illustrées d'exemples. Nous utilisons le code typographique suivant :

1. Pour Joëlle Gardes Tamine, c'est la « la double distance » de l'écrit, à la fois temporelle et communicationnelle, qui lui permet d'être le lieu privilégié du style littéraire (2004, p. 31).

- En **PETITES CAPITALES** figure la notion définie. Il arrive que d'autres noms, que nous considérons comme équivalents, soient mentionnés entre parenthèses.
 - En **gras** figurent les notions qui sont elles-mêmes définies ailleurs dans l'ouvrage, et sont donc recensées dans l'index. Pour des raisons de lisibilité, cependant, les mots très souvent employés, notamment les noms des unités de la langue (*phonème, morphème, mot, phrase*, etc.), ne sont pas systématiquement mis en relief.
 - En **grisé** figurent les exemples illustrant chaque définition.
- On trouvera également, tout au long du livre :

- Des **encadrés terminologiques** destinés à élucider des points parfois jugés difficiles par les étudiantes et étudiants. Il s'agit souvent de proposer une frontière entre des notions que l'on tend à confondre : quelle est la différence entre l'*isotopie* et le *champ lexical*, ou bien entre la *litote* et l'*euphémisme* ?
- Des encadrés intitulés « Pour aller plus loin », en fin de chapitres, dans lesquels nous indiquons quelques références utiles à l'approfondissement des notions abordées.

Toutes les références bibliographiques données au fil de l'ouvrage, aussi bien dans le texte que dans les encadrés de fin de chapitres, figurent dans la bibliographie en fin d'ouvrage. À cette bibliographie s'ajoutent l'index, qui recense toutes les notions définies dans l'ouvrage, et la table des encadrés.

Pour aller plus loin

- ARCAND Richard, *Les Figures de style*, Québec, Les Éditions de l'Homme, 2004.
 - BACRY Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.
 - DUBOIS Jacques, ÉDELIN Francis, KLINKENBERG Jean-Marie, MINGUET Philippe, PIRE François, TRINON Hadelin, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
 - DUMARSAIS, *Des tropes, ou des différents sens*, éd. Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988 [1730].
 - DUPRIEZ Bernard, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984.
 - FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977 [1830].
 - FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style*, Paris, France, Armand Colin, 2010 [1995].
 - GARDES TAMINE Joëlle, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
 - JARRETY Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
 - JENNY Laurent, « Les figures de rhétorique », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2003 [en ligne].
 - JENNY Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
 - LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001.
 - MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
 - RICALES-POURCHOT Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.
-

Les sons et les rythmes

1. Du son à la lettre	20
1.1 Notions préliminaires : phonèmes, syllabes, graphèmes	20
1.2 Figures et procédés phonétiques	21
1.3 Figures et procédés graphiques	22
2. Le rythme	24
2.1 Notions préliminaires : prosodie, accent, rythme, intonation	24
2.2 Figures et procédés rythmiques	26
3. Son et rythme dans les vers	28
3.1 Vers métriques et vers libres	28
3.2 Vers simples et vers complexes	32
3.3 Le vers classique	35
3.4 Autour de la rime	41

1. Du son à la lettre

1.1 Notions préliminaires : phonèmes, syllabes, graphèmes

Le **PHONÈME** est la plus petite unité sonore distinctive de la langue. Il n'est donc pas qu'un *son*, mais un son devenu unité de la langue, ce qui signifie deux choses. D'une part, le phonème est une unité minimale car il peut être isolé et combiné à d'autres phonèmes : le mot *attacher* ([ataʃe]) compte ainsi cinq phonèmes, qui ne sont pas les mêmes que dans l'espagnol *techa* ([teʃa]) : en français en effet [ʃ] (« ch ») est un phonème autonome, car il peut se combiner à tout autre (*cacher, chic, chacal*) ; en espagnol en revanche, [ʃ] est toujours précédé de l'occlusive [t], il n'est donc pas isolable. Le son [ʃ] est donc un phonème du français, mais non de l'espagnol. D'autre part, le phonème est une unité distinctive, car c'est sur la frontière entre les phonèmes que se fonde la frontière entre les unités supérieures de la langue. Ainsi, la différence articulatoire entre [p] et [b] fonde une différence lexicale : *bière* n'étant pas le même mot que *pièce*, [p] et [b] sont des phonèmes. En revanche, la différence entre [r] (« r » roulé) et [ʁ] (« r » standard), ne fonde pas de différence entre les mots. Ce sont deux variantes du même phonème : la prononciation du mot *père* avec un « r » standard ou un « r » roulé n'affecte pas notre compréhension du mot. D'un point de vue articulatoire, la différence n'est guère moins importante qu'entre [p] et [b], l'essentiel étant que cette différence soit utilisée ou non par les locuteurs et locutrices du français pour distinguer les mots.

Il existe deux grands types de phonèmes : les **VOYELLES** (produites par le libre passage de l'air dans l'appareil articulatoire) et les **CONSONNES** (produites par le resserrement ou la fermeture du conduit vocal lors du passage de l'air), à quoi s'ajoutent trois **SEMI-CONSONNES** (ou **GLIDES**) : [j] de *yeux*, [w] de *oui* et [ɥ] de *lui*. La consonne « sonne avec », car le français s'organise phonétiquement autour de combinaisons de voyelles et de consonnes.

La **SYLLABE** est construite autour d'une **voyelle**, qui constitue son noyau. Elle peut se réduire à ce noyau : *eau*. Les consonnes s'ajoutent au noyau, à gauche (c'est l'attaque de la syllabe : *pré*), à droite (c'est la coda : *arc*), ou à gauche et à droite simultanément (*parc*). Les syllabes qui ne sont pas formées au tour d'un noyau vocalique sont rares (*pst*).

La **SYLLABATION** du mot (c'est-à-dire son séquençage en **syllabes**) peut varier : le mot *boulevard* compte deux syllabes en prononciation standard, mais trois lorsqu'il est prononcé avec l'accent méridional, ou encore lorsqu'on le rencontre dans un **vers classique** (voir p. 35).

Les **GRAPHÈMES** représentent à l'écrit les **phonèmes** de la langue. L'alphabet latin comporte vingt-six **lettres** qui, seules ou combinées, accentuées ou encore cédillées, permettent de former une centaine de graphèmes. Les phonèmes du français connaissent en effet, pour la plupart, différentes transcriptions. Les enseignants et humoristes Arnaud Hoedt et Jérôme Piron, dans un sketch sur l'orthographe française, recensent par exemple douze graphèmes susceptibles de représenter le

phonème [s] : « s » (*sonnette*), « ss » (*assommer*), « c » (*cela*), « ç » (*ça*), « sc » (*science*), « t » (*ablution*), « x » (*dix*), « z » (*aztèque*), « th » (*forsythia*), « sth » (*asthme*), « cc » (*succion*) et « sç » (*acquiesça*).

Les **LETTRES**, signes graphiques qui constituent l'alphabet, ne sont donc pas toujours des **graphèmes** à elles seules : dans le mot *peau*, la lettre « p » est un graphème, tandis que les lettres « e », « a » et « u » sont les éléments d'un graphème complexe. Au sens strict, il faudrait appeler **VOYELLES GRAPHIQUES** les lettres employées pour transcrire les voyelles phonétiques, et **CONSONNES GRAPHIQUES** les lettres employées pour transcrire les consonnes phonétiques. Ainsi le français compte six voyelles graphiques (les lettres « a », « e », « i », « o », « u » et « y ») mais seize voyelles phonétiques : les **phonèmes** [a], [a], [e], [ɛ], [ə], [œ], [ø], [i], [o], [ɔ], [u], [y], [ã], [õ], [ẽ] et [œ̃].

1.2 Figures et procédés phonétiques

L'**ASSONANCE** (n.f.) consiste en la répétition d'une **voyelle** (au sens phonétique du terme) dans un contexte étroit :

J'aime le jour mourant qui s'éteint par degrés,
Le feu, l'intimité claustrale d'une chambre
Où les lampes, voilant leurs transparences d'ambre,
Rougissent le vieux bronze et bleuissent le grès. (Renée Vivien)

L'**ALLITÉRATION** (n.f.) (ou **PARACHRÈSE**) consiste en la répétition d'une **consonne** (au sens phonétique du terme) dans un contexte étroit : « Maudite soit la mondaine richesse, / Qui m'a ôté m'amie, et ma maîtresse » (Clément Marot).

Commenter les assonances et les allitérations

Il est fréquent de voir dans les **assonances** et les **allitérations** des figures ayant pour effet d'*imiter* des sonorités évoquées. Dans *La Suite du menteur*, Lyse compare Cliton à un perroquet, lui disant : « Tu n'es que bien en cage, et n'as que du caquet » (Pierre Corneille). On peut considérer ici que l'allitération en [k] a pour vocation de représenter sur le plan sonore le caquet du perroquet. On parle alors traditionnellement d'**HARMONIE IMITATIVE** (ou **HARMONISME**). Il faut cependant manier cette notion avec prudence : le sentiment de l'imitation n'est jamais indépendant du sens, les phonèmes n'ayant pas en eux-mêmes de rôle expressif. Si nous pouvons associer le phonème [k] au caquet du perroquet, c'est parce que ce référent est mentionné dans le vers ; il ne s'agit pas d'une signification *a priori* du phonème.

En outre, il importe de ne pas systématiser, à la lecture des textes, l'hypothèse « imitative ». Dans les vers cités plus haut, respectivement de Renée Vivien et de Clément Marot, on voit mal en effet ce qu'*imiteraient* les **phonèmes** répétés. Il convient donc de prêter attention aux effets produits dans le contexte par la répétition phonétique, notamment sur le plan du **rythme**. Les vers de Marot sont les premiers d'une chanson, et l'allitération est sans doute au service de la musicalité recherchée, de même que chez Renée Vivien, on peut envisager que l'assonance ait avant tout pour vocation de souligner la régularité métrique de l'alexandrin, en y introduisant une régularité d'un autre ordre, car sonore.

L'ÉCHO SONORE est la répétition d'une association de **phonèmes** : « Mais Rome plus lourde, plus informe, plus vaguement étalée dans sa plaine au bord de son fleuve, s'organisait vers des développements plus vastes : la cité est devenue l'État. J'aurais voulu que l'État s'élargit encore, devînt ordre du monde, ordre des choses » (Marguerite Yourcenar). L'autrice multiplie ici l'association des phonèmes [ɔ] et [ʁ], dans un ordre ou dans l'autre : elle dissémine ainsi dans son texte les phonèmes initiaux du nom propre *Rome*, qui semble s'étendre phonétiquement et résonner dans le texte, comme la ville s'étend en devenant un État.

L'HOMÉOTÉLEUTE (n.m.) (aussi appelé ÉCHOLALIE ou encore RIME INTERNE) est l'**homophonie** finale de mots employés dans un contexte étroit : « Ils se fixent un rencard à cinq heures du soir au Café de la gare » (Lydie Salvayre) ; « elle était sèche, rêche, revêche » (Victor Hugo).

La **CONTREPÈTERIE** consiste dans le rapprochement d'expressions qui partagent exactement les mêmes **phonèmes**, ou les mêmes **syllabes**, mais dans un ordre différent. On parlera de contrepèterie *in præsentia* lorsque les deux expressions apparaissent dans le contexte : « Il faut penser le changement et pas changer le pansément » (slogan de lutte pour le climat). La contrepèterie *in absentia*, en revanche, suppose un décodage : « Je vous salis, ma rue » (Jacques Prévert) est une contrepèterie *in absentia*, perceptible à condition d'avoir en mémoire la formule « Je vous salue, Marie ».

La contrepèterie peut réagencer les phonèmes, mais aussi les syllabes : Laurent Mauvignier invente dans un roman le toponyme « La Bassée », contrepèterie *in absentia* de *c'est là-bas*.

La contrepèterie est le pendant phonétique de l'**anagramme**, procédé graphique. Elle peut être définie comme un cas particulier de la **paronomase** et de l'**à-peu-près**.

1.3 Figures et procédés graphiques

Une **ANAGRAMME** est un mot ou une expression formée en réarrangeant les **lettres** d'un autre mot ou d'une autre expression : dans « [ils] prirent terre au port qui s'appelait Hennerc » (Hélisenne de Crenne), l'autrice introduit une anagramme de son nom (« H. Crenne »). Comme la **contrepèterie**, l'anagramme peut être *in absentia* ou *in præsentia*. Elle est *in absentia* dans l'exemple ci-dessus, mais *in præsentia* dans « Le temps est un aigle agile dans un temple » (Marcel Duchamp) ou « Étrangler l'étranger » (*id.*). L'anagramme est l'envers graphique de la **contrepèterie**, phénomène phonétique. Comme la contrepèterie, elle peut être envisagée comme un cas particulier de la **paronomase** et de l'**à-peu-près**.

Un **ANANYME** (ou **ANACYCLE**) est une **anagramme** qui repose sur l'inversion exacte de l'ordre des lettres dans un mot : « *Ressac*, à l'envers, c'est *casser* » (Diglee).

Le **PALINDROME** est un cas particulier d'**anonyme**, dans lequel la réalisation phonétique de la séquence est la même de gauche à droite et de droite à gauche ; ainsi le mot *rêver* ou la phrase *Ésope reste ici et se repose*.

L'**ACROSTICHE** dissémine les **lettres** d'un mot ou d'une expression à l'initiale des **vers** d'un poème, dans leur ordre normal d'apparition. Dans ce poème qui semble faire l'éloge du Maréchal Pétain, le message « Merde pour Hitler » figure en acrostiche :

Maréchal ! Que ton nom soit gravé dans l'histoire
Et que dans tous les temps on l'entoure de gloire.
Rends à tous ces Français que tu voulus sauver
Du désastre complet qui pouvait arriver
Et l'amour du Devoir et la noble espérance [...]. (Julien Clément)

Le **TAUTOGRAMME** est une suite de mots commençant tous par la même lettre : « Ça commença comme ça : certaines calomnies circulaient concernant cinq conseillers civils coloniaux » (George Pérec). On le décrit parfois comme un cas particulier d'**allitération**, cependant le procédé est ici graphique plutôt que phonétique, car il consiste en une répétition de **lettres** indépendamment de leur réalisation phonétique. Dans l'exemple cité, la lettre « c » représente deux **graphèmes** distincts, qui notent respectivement les **phonèmes** [k] et [s].

Le **PARAGRAMME** (ou **GRAPHIE FANTAISISTE**) consiste à écrire un mot dans une orthographe non normée : « Je n'ai plus très envie / D'écrire des pohésies » (Boris Vian). Le paragramme peut être le support d'un **jeu de mots**, typiquement d'un **calembour** : « poaïme » (Lise Deharme).

La **MIMOLOGIE** est un procédé d'altération de la graphie, destiné à faire entendre des particularités acoustiques individuelles (bégaiement, zézaïement) ou collectives (accent régional, par exemple). Michel Jarrety (2001) donne l'exemple de l'accent alsacien ainsi représenté par Balzac : « Êgoudez ein gonzèle t'ami ». Dans cet autre exemple, c'est la diction particulière de Dalida qui est représentée graphiquement : « Elle excellait surtout dans le répertoire de Dalida qu'elle interprétait à la virgule près, accent compris. "La mine trrriste, le teint blêême, tou n'es plous que l'ombrrrre de toi-même..." » (Evelyne Bloch-Dano).

L'**ALLOGRAPHE ALPHABÉTIQUE** est un cas particulier de paragramme, dans lequel un mot ou une expression s'écrit sous la forme d'une fausse **abréviation**. Épelé, le **sigle** se révèle **homophone** du mot ou de l'expression cachée. Le nom de la chaîne de radio **NRJ** est un allographe de « énergie ». Un exemple célèbre de codage par allographie se trouve dans *Les Misérables* : « il y avait à Paris, entre autres affiliations sous-jacentes, la société des Amis de l'ABC. Qu'était-ce que les Amis de l'ABC ? une société ayant pour but, en apparence, l'éducation des enfants, en réalité le redressement des hommes. On se déclarait les amis de l'ABC. – L'Abaissé, c'était le peuple. On voulait le relever. Calembour dont on aurait tort de rire. Les calembours sont quelquefois graves en politique » (Victor Hugo). L'allographe est en effet ici support d'un **calembour**, c'est-à-dire d'un **jeu de mots** *in absentia* entre deux **homonymes**.

2. Le rythme

2.1 Notions préliminaires : prosodie, accent, rythme, intonation

La **PROSODIE** est l'ensemble des éléments qui entrent en compte dans la prononciation des mots et des phrases, au-delà du niveau des **phonèmes** : elle concerne non seulement le **rythme** (défini par les **accents** et les **pauses**) mais encore l'**intonation** (dont fait partie la **mélodie**), le timbre de la voix ou encore le débit de la parole. Pour Joëlle Gardes Tamine, « on peut ainsi se représenter la phrase orale comme faite de deux lignes parallèles, celle des sons et celle de la ligne mélodique qui s'y ajoute » (2013, p. 19).

L'**ACCENT** est le marquage particulier d'une **syllabe** – sa « proéminence », dans la terminologie employée en phonologie – qui, au regard de son entourage syllabique, est articulée avec plus de force (variation d'intensité), plus longtemps (variation de durée), d'un ton de voix plus haut (variation de hauteur), voire sur un autre timbre. L'accentuation mobilise en fait souvent plusieurs de ces variables en même temps, à des degrés divers selon les langues.

L'**ACCENT TONIQUE** est un accent systématique de la langue. Il existe des langues à accent lexical, comme l'anglais ou l'italien, dans lesquelles la position de l'accent est une propriété du **mot** (*CAStle, forGET*). La langue française en revanche est une langue dite à accent de groupe (ou accent syntaxique). L'accent tonique n'est pas prédit par le mot mais dépend de sa position lorsqu'il est employé : « un bon VIN » mais « il est BON »¹.

On appellera **GROUPE ACCENTUEL** la séquence phonétique délimitée par l'accent². En français, l'accent frappe la dernière **syllabe** du groupe accentuel : « je reVIENS ». Notons que « e » **muét** ne reçoit normalement pas l'accent, et n'est généralement pas prononcé à la fin d'un groupe accentuel (« j'arRiv(e) »). Certains mots, dits **CLITIQUES**, ne portent normalement pas l'accent. Il s'agit de mots grammaticaux monosyllabiques (déterminants, conjonctions, pronoms, prépositions), qui entrent donc toujours dans un groupe accentuel avec un autre mot qui porte l'accent : « Le CHAT est reveNU » (deux groupes accentuels dans la phrase) mais « il est reveNU » (un seul groupe accentuel dans la phrase). La phonologie établit que le

1. En réalité, l'accentuation devrait être pensée moins en termes de présence ou absence qu'en termes de degrés : « les antonymes innaccentué / accentué [...] évoquent une opposition entre l'absence d'une certaine entité "accent" et sa présence », là où existe, plus vraisemblablement, « un contraste entre les syllabes qui sont le siège d'un minimum accentuel et les autres » (François Dell, 1984, p. 73). Pour reprendre un exemple donné par François Dell, la prosodie de la phrase « c'est fini » pourrait être modélisée par « 231 », « 1 » correspondant au degré accentuel le plus fort, coïncidant avec la dernière syllabe, « 2 » à un degré intermédiaire affectant la première syllabe, et « 3 » au degré le plus faible, affectant la deuxième syllabe. Pour l'étude de la prose toutefois, on peut se contenter de commenter la position des accents toniques forts, que nous représentons par des majuscules : « c'est fInI ».

2. Il faudrait, en toute rigueur, décrire la hiérarchie des unités prosodiques : la prosodie est faite de « mots phonétiques » qui se combinent pour créer des « groupes accentuels », de la même manière qu'en syntaxe, les mots se combinent pour créer des groupes (mais sans que les mots phonétiques correspondent à des mots lexicaux, ni les groupes accentuels, à des groupes syntaxiques). Voir par exemple Anne Abeillé et Danièle Godard (dir.) (2021, p. 2087 sq.). Nous simplifions.

Le GREVISSE de L'ÉTUDIANT

FIGURES DE STYLE

— La référence en stylistique :

- complète : les figures de styles et les procédés littéraires classés, expliqués et illustrés d'exemples empruntés à la littérature française du XVI^e au XXI^e siècle
- actuelle : la stylistique à la lumière de la recherche récente
- méthodique : de l'unité sonore du phonème à l'unité énonciative du discours en passant par celles du mot, du syntagme et de la phrase
- pratique : les notions essentielles, des renvois, un riche index de 1500 occurrences, des encadrés répondant aux questions terminologiques fréquentes
- didactique :
 - la méthode de l'analyse stylistique expliquée pas à pas
 - cinq exemples de commentaires stylistiques rédigés, à partir de cinq textes littéraires classiques et contemporains

La référence des étudiants en Lettres

Lettres modernes, Lettres classiques, Grammaire, Sciences du langage, MEEF (métiers de l'enseignement, de l'éducation et de la formation). Prépas. CAPES et Agrégation.

Emily Lombardero est maîtresse de conférences à l'Université Paris Cité où elle enseigne la grammaire et la stylistique. Elle est membre du jury d'agrégation interne de Lettres modernes, et a été membre du jury du CAPES externe de Lettres modernes et du jury du Concours d'entrée de l'ENS de Lyon.

21 €



978-2-8073-6628-2

Dans la même collection

