

Article

« Les figures de style »

Bernard Dupriez

Études françaises, vol. 3, n° 4, 1967, p. 414-425.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036285ar>

DOI: 10.7202/036285ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LES FIGURES DE STYLE

L'emploi des figures étant fort passé de mode, leur étude, depuis le XVIII^e siècle, avait été abandonnée. Seules quelques définitions se sont maintenues dans les dictionnaires, particulièrement celui de Littré, et qui aurait voulu se renseigner davantage aurait dû recourir aux anciens traités, celui de Barry (1659), de Dumarsais (1730), de Gaillard¹ (1745), de Crevier (1770)². Valéry, s'étant rendu compte de l'utilité et de l'opportunité d'une meilleure connaissance des figures, regrettait que « personne ne semble avoir même entrepris de reprendre [leur] analyse »³.

En France, le premier pas vers un renouveau dans l'étude des figures de style remonte à 1959. M. Gérard Antoine, qui était alors professeur à la Sorbonne, proposa d'étudier les grands écrivains au point de vue de leurs procédés⁴. Il prêcha d'exemple en examinant les répétitions chez Claudel⁵ et la coordination chez Gide⁶.

Les procédés ne sont pas pour lui une affaire de technique sans plus, un ornement du discours, comme

1. H.-G. Gaillard, de l'Académie française, *Rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles* [sic], Paris, Delalain, 1823 (I^{re} éd., 1745), in-8°, 394 p. C'est le manuel qui était utilisé jadis dans les collèges de Montréal.

2. Signalons cependant quelques travaux érudits mais partiels: E. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique* (1902); E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* (1924); Ch. Urbain, *Cours élémentaires* (1927); et J. Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique* (1943).

3. P. Valéry, *Questions de poésie*, cité par G. Antoine dans « La stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes », dans la *Revue de l'enseignement supérieur*, n° 1, 1959, p. 61.

4. G. Antoine, « La stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes », dans la *Revue de l'enseignement supérieur*, n° 1, 1959, p. 61.

5. G. Antoine, *les Cinq Grandes Odes de Claudel ou la Poésie de la répétition*, Paris, Minard, 1959, 94 p.

6. G. Antoine, « Le rôle impressif des liaisons de phrases chez André Gide », dans *Studia romanica*, *Gedenkschrift Eugen Lerch*, Stuttgart, Post, 1955, pp. 22-81.

chez les Anciens. Tel procédé, fréquent chez tel auteur, devient, suivant ce que Spitzer avait montré, un trait fondamental de l'« esprit » d'un écrivain. Ainsi la répétition dans la poésie de Claudel n'est pas seulement affaire d'expressivité ou de rythme : elle a une valeur métaphysique et même religieuse, le rôle du poète étant de répondre à la Parole, entendue comme Verbe divin.

C'est en ce sens qu'il faudrait interpréter ce passage de la première Ode :

*Ainsi quand tu parles, ô poète, dans une énumération délectable,
 Proférant de chaque chose le nom,
 Comme un père tu l'appelles mystérieusement
 dans son principe, et selon que jadis
 Tu participas à sa création tu coopères à son existence!
 Toute parole une répétition.*⁷

Claudel se souvient ici du huitième chapitre des Proverbes, où l'on voit la Sagesse, personnifiée, présider à la création du monde. Son art poétique est donc intimement lié à une cosmogonie théocentrique. Le procédé de la répétition y joue un rôle prépondérant parce que la Sagesse a tout réglé d'avance et se fait sentir intérieurement au poète (la Muse est la grâce). Il n'y a plus qu'à participer, à coopérer, à répéter . . .

Dans son petit livre, M. Antoine montre les différents types de répétition⁸ et leur valeur. Voilà donc une excellente introduction à l'étude des figures.

L'année suivante paraissait à Munich le *Manuel de rhétorique* de M. Henri Lausberg⁹, dont nous parlerons plus loin car il faut d'abord dire un mot du *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de M. Henri

7. *Cinq Grandes Odes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 28 : cité par G. Antoine, *les Cinq Grandes Odes de Claudel ou la Poésie de la répétition*, p. 15.

8. En réalité, il y en a plus que ne l'indique l'auteur et sa terminologie est à revoir. Le mot *concaténation* en particulier, qu'il reprend à Claudel (*Présence et prophétie*, p. 22 ; cité par G. Antoine, *les Cinq Grandes Odes de Claudel ou la Poésie de la répétition*, note 23) pour désigner des chapelets de *et*, avait été proposé par Beauzée pour désigner l'anadiplose en chaîne.

9. H. Lausberg, *Handbuch des Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 vol., Munich, Hueber, 1960, 957 p.

Morier¹⁰. Publié en 1961, il ne tient pas compte du travail de M. Lausberg et constitue donc la deuxième étape dans l'étude contemporaine des figures. De plus, c'est la synthèse la plus complète, à l'heure actuelle, en français.

Ce dictionnaire est loin, pourtant, d'être définitif. Sans doute évite-t-il l'interprétation a priori des figures, mais il introduit dans ses définitions des données d'ordre psychologique, au lieu de ne retenir que les éléments formels. Qui connaît les autres ouvrages de cet auteur¹¹ ne s'étonnera guère que certains procédés littéraires soient ramenés à des données extra-littéraires. Par exemple, au mot *correspondance* on trouve un résumé du système de Swedenborg et cinq types de correspondances (au sens large). Il aurait suffi de signaler les correspondances baudelairiennes et d'en indiquer les origines.

Remarquons avec M. Morier que cette figure apparaît avant Baudelaire et ajoutons que celui-ci ne semble pas avoir voulu l'ériger en système. « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent », simple constatation utile pour l'invention des images.

M. Morier donne comme synonymes de *correspondance*: *analogie* et *synesthésie*. Mais l'analogie, qui n'est pas une figure, entre dans la composition d'un grand nombre de figures et principalement la métaphore; tandis que *synesthésie* est un terme de psychologie qui apparaît à la fin du XIX^e siècle pour désigner la relation subjective qui s'établit entre une perception et une image appartenant au domaine d'un autre sens (Robert). Le mot désigne donc un phénomène psychophysique, il ne concerne qu'indirectement la rhétorique. Il ne nous semble pas qu'il ait sa place dans le *Dictionnaire*.

S'ensuivent de curieux développements sur la couleur des voyelles et leur valeur sentimentale, avec l'aide d'enquêtes statistiques et de schémas éloquentes. Nous allons bien au-delà du sonnet des voyelles de Rimbaud

10. Paris, P.U.F., 1961, 484 p.

11. H. Morier, *la Psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959, 374 p.; et *le Rythme du vers libre symboliste*, 3 vol., Genève, Droz, 1943-1944.

puisque le *i* n'est plus rouge mais « givre, teinte *argentine*, éblouissante » et, qui plus est, inconsciemment préféré par « l'intellectuel pur » qui a « un goût du précis dont les *voyelles serrées* rendent compte (*é, i*) »¹². Appuyées sur des recensions précises, ces remarques ne sont peut-être pas aussi totalement subjectives et fantaisistes qu'on serait tenté de le croire. Elles ouvrent, en tout cas, aux études de procédés, des possibilités qui n'étaient pas envisagées autrefois.

Mais comment reprocher à M. Morier d'avoir étendu ses définitions du côté de la psychologie et de la phonétique, alors qu'il a le mérite de défricher un terrain tombé en jachère? Certes, il manque bien des figures à son dictionnaire¹³ et plusieurs définitions nous paraissent insuffisantes. L'antiphrase, par exemple, est donnée comme synonyme d'*ironie*. Or il y a de nombreuses formes d'ironie moins nettes que l'antiphrase, dans lesquelles il y a autre chose à deviner que l'inverse des termes employés. Déjà Bède le Vénérable faisait une distinction entre l'antiphrase, ironie explicitée par le contexte verbal, et l'ironie proprement dite, marquée par la situation ou simplement par le ton¹⁴. À notre avis, l'ensemble de l'article *ironie* serait à reprendre, à la fois du point de vue des formes et des définitions. Le *chleuisme*, notamment, était pour les Anciens une forme d'ironie, ce qui lui donne plus d'extension que dans la définition de M. Morier.

Autre exemple, l'*antanaclase* serait une figure « dans laquelle le mot répété change de sens ». Mais elle se confond alors avec la *diaphore*. Or l'auteur en est conscient puisqu'il tâche de les différencier par l'intensité plus ou moins grande du changement de sens. « Dans l'antanaclase, le mot repris offre deux accep-

12. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 130.

13. Epithétisme, étymologie, hypotypose, métoplasme, paralogisme, périsologie, personnification, polyptote, polysyndète, réduplication, synchyse, synonymie, truisme, pour ne marquer que les plus importantes. Il y en aurait une cinquantaine d'autres à ajouter si l'on voulait comparer le *Dictionnaire* au lexique que donne M. Lausberg à la fin de son tome II, mais on peut se demander si toutes ces figures sont encore usitées de nos jours.

14. H. Lausberg, *op. cit.*, § 582 à 585.

tions nettement différentes. Dans la diaphore, il ne s'agit que d'une nuance assez délicate. » On voit ce qu'une telle définition garde d'approximatif quand on veut l'appliquer à des cas concrets. Celui du refrain, qui est répété « sous un éclairage qui change constamment avec le sens [du couplet] »¹⁵, ne clarifie rien car M. Morier le range dans les antanaclases alors que le changement de sens nous paraît plutôt ténu . . . La définition de M. Lausberg serait plus nette. Elle place l'antanaclase dans un dialogue: on reprend un mot de son interlocuteur, mais dans un sens autre que celui dans lequel il avait été utilisé. « Prenez un bon conseil. — Le conseil en est pris. »¹⁶ Don Arias emploie *conseil* au sens d'*avis* et le comte au sens de *décision*. En revanche, dans un discours suivi, répéter un mot déjà employé mais en lui donnant une nouvelle nuance de signification, ce sera une diaphore: « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point ».

Il est vrai que la définition de l'antanaclase par Morier était celle de Littré. Mais Littré ignore la diaphore¹⁷, ce qui l'excuse d'avoir donné une telle extension au sens d'*antanaclase*. M. Morier, en rapprochant ces termes, n'est donc pas si loin du but.

On peut faire une constatation semblable à propos de l'hyperbate. M. Morier signale qu'*hyperbate* s'employait autrefois dans le sens d'*inversion* (dans le Littré par exemple). Cependant la nouvelle définition qu'il nous offre, pour être meilleure, n'en reste pas moins un peu floue.

Ces quelques remarques donnent une idée de l'effort de mise à jour réalisé par M. Morier en ce qui concerne la rhétorique. Il a tenté de compléter Littré et de confronter les définitions anciennes avec les figures en usage aujourd'hui. Ne forge-t-il pas, à l'occasion, des néologismes quand il isole quelque phénomène inédit? Ainsi l'espacement entre les mots ou les groupes de mots à l'intérieur d'une phrase en guise de ponctua-

15. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 28.

16. *Le Cid*, v. 384, cité par H. Lausberg, *op. cit.*, § 663.

17. Il y a d'autres termes, du reste: *distinctio*, *copulatio*, *ἀνωτάτως* et, si la répétition est négative: *contentio*: « Votre raison n'est pas raison pour moi ».

tion sera dénommé *blanchissement*. Claudel en offre de nombreux exemples dans les *Odes*. Brault, Chamberland, Paul-Marie Lapointe l'utilisent largement. Tous les autres néologismes concernent les sonorités et les rythmes, ce qui montre où se situe l'apport principal de cet excellent dictionnaire¹⁸. La poétique, dont nous n'avons pas à parler ici, est beaucoup mieux traitée que la rhétorique. Toutes les formes anciennes ou récentes des poèmes, toutes les impressions mélodiques ou rythmiques (tempo, débit, hiatus, etc.) sont traitées par un phonéticien qui se laisse emporter facilement et ne voudrait jamais suivre les sages et savantes observations de M. Paul Delbouille¹⁹.

Car celui-ci établit que la plupart des effets attribués aux sonorités sont en réalité produits par la signification des textes. Mais revenons à la rhétorique.

*
* *
*

Le *Manuel de rhétorique* marquera une étape décisive dans la connaissance des procédés. Il ne s'occupe que de la rhétorique (et tant soit peu de la poétique) ancienne, mais il traite le sujet d'une façon si complète, si nuancée, que l'on pourra désormais, en le prenant comme point de départ, aborder l'étude approfondie des arts poétiques contemporains.

L'étude exhaustive de la rhétorique ancienne était une tâche terriblement ardue. Si l'on met de côté les travaux des derniers siècles sur le sujet et que l'on envisage seulement les sources, il a fallu analyser tout d'abord les œuvres de plus de vingt orateurs grecs (sans compter les anonymes), notamment Anaximène, Aristote, Démosthène, Héliodore, Hermogène, Isocrate,

18. Voici la liste des néologismes de mot ou de sens que M. Morier s'attribue (au moyen d'un astérisque) : vers *amphisbène*, *contre-accent*, *défaillance*, hendécasyllabe *défaillant*, *densité*, *dissonance*, mesure *dynamique*, syllabe *évasive*, *harmoniques*, *image abstraite*, *image hypothétique*, *image impressionnante*, *image plastique*, *ligature*, mesure *majestative*, groupe *majeur*, *masse*, *numerus impendens*, rythme *plein*, rythme *polaire*, vers *quinnaire*, *rebondissement*, *sanglier*, *soupir*, *sourdine*, nombre *suspensif*, *syncope*, sonorités *thématiques*.

19. P. Delbouille, *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Liège, Les Belles Lettres, 1961, 267 p.

Longin et Polybe. Ce sont eux qui ont défini les premiers la plupart des figures.

Elles sont plus nombreuses qu'on ne pourrait croire. Nous en avons dénombré plus de deux cents, dont cent cinquante se rencontreraient encore dans les œuvres contemporaines. Le lexique latin que donne M. Lausberg contient environ deux mille articles, mais c'est parce qu'il réunit tous les termes utilisés en critique et que, de plus, certaines figures ont plusieurs appellations, suivant les auteurs. Il s'en faut de beaucoup, en effet, qu'ils se soient toujours connus les uns les autres. Leur terminologie et même leurs définitions s'en ressentent.

Ainsi la diaphore, dont il était question ci-dessus, est appelée *distinctio* dans le *Carmen de figuris vel schematibus* (anonyme), ce qui est l'équivalent en latin de *διαφορά*, mais Quintilien l'appelle *adnominatio*, équivalent de *παρονομασία*, parce que, dit-il, le mot répété a plus de signification la seconde fois que la première, en sorte qu'il y a emphase et *geminatio*²⁰. Or, la *geminatio*²¹ est la répétition du même mot ou du même groupe de mots en contact immédiat, tandis que la paronomase n'est pas considérée comme une répétition car elle concerne deux mots qui diffèrent non seulement de sens, mais aussi de forme (avec une certaine ressemblance phonétique) comme dans « Fleuve dont des flots m'entraînent m'enchaînent »²².

Quant à Aquila, il appelle la diaphore *copulatio*, tandis qu'Alexandre parle d'*ἀντιμεταθεσις*, de *συγκρισις* et de *πλοκή*. Rufin, lui, appelle *ἀντιστάσις* (en latin *contentio*) la même répétition mais sous forme négative: « Votre raison n'est pas raison pour moi », variante évidente de la diaphore.

Si l'on ajoute à cela que ces dénominations nouvelles sont utilisées par d'autres à des fins parfois toutes différentes, on commence à se rendre compte des difficultés qu'a su affronter, et surmonter, M. Lausberg.

20. H. Lausberg, *op. cit.*, § 660.

21. Appelée encore *iteratio*, *repetitio*, *epizeuxis*, *duplicatio*, *παλλογια*, *ἐπαναληψις* et *ἀναδιπλῶσ*!!!

22. G. Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*, Montréal, Editions du Jour, 1966, 93 p., p. 68.

Il lui a fallu comparer aussi les systèmes proposés par une douzaine de rhéteurs latins du premier siècle av. J.-C. jusqu'au Moyen Âge, notamment Aquila, Augustin, Donat, Cicéron, Horace, Rufin, Quintilien, Alcuin, Bède le Vénérable, Isidore de Séville. On leur doit des exposés systématiques et synthétiques de tout ce qui a trait à l'éloquence. Mais ici encore, des difficultés surgissent. Aucun de ces systèmes n'englobe toutes les figures et surtout, ils ne coïncident que dans la mesure où ils s'inspirent des deux principaux théoriciens, Cicéron et Quintilien, qui sont souvent en désaccord.

Or le but du *Manuel* n'est pas seulement pédagogique : M. Lausberg a voulu faire une étude phénoménologique, historique et exhaustive²³. Il ne pouvait laisser aucun système de côté mais, pour rester objectif, il devait se tenir en dehors des écoles de pensée (stoïcisme, néo-platonisme, aristotélisme, épicurisme) qui avaient présidé à l'élaboration des systèmes. De plus, il devait intégrer dans son exposé toutes les figures répertoriées à l'époque.

Son plan se ressent fortement de la tournure d'esprit logique qui règne dans les travaux intellectuels de jadis. Il se caractérise par le déséquilibre des masses mais par la symétrie la plus rigoureuse des points de vue. Par exemple, il classe les figures parmi les ornements du discours et distingue *figures de mots* et *figures de phrases*. Mais il étudie ailleurs les *structures de phrases*, qui ne sont pas des figures, bien qu'elles soient tout de même des ornements ! D'autre part les célèbres lieux communs (*Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*) ou topiques²⁴ font partie de la *preuve*, qui est elle-même un élément de la *rédaction* et tout s'échelonne ainsi, comme un arbre généalogique, en genres et espèces successifs, avec des paliers si nombreux que, avant d'arriver à des figures comme l'allégorie ou l'hyperbole, il faut en franchir douze ! Et cela ne clarifie pas la situation car on retrouve à différents endroits les mêmes figures ! Par exemple,

23. H. Lausberg, *op. cit.*, t. I, p. 7.

24. Il ne faut pas les confondre avec les clichés, comme fait André Gide (*Journal*, t. I, p. 897 ; cité par Robert à l'article « cliché »). Cette confusion est courante.

les tropes ne sont pas rangés dans les *figures de mots* bien qu'ils soient des ornements. Or que sont les tropes? Des emplois d'un terme en dehors du sens propre (ces emplois ne sont pas impropres pour autant car la *voluntas*, qu'on pourrait traduire par *intention de l'auteur*, les charge d'un sens nouveau). Ils sont des plus actuels: métaphore, métonymie, synecdoque, emphase²⁵, hyperbole, antonomase, ironie, litote, périphrase. Mais plusieurs de ces procédés apparaissent aussi parmi les figures de phrases et l'on touche ici du doigt la principale objection que l'on peut faire à la façon aristotélicienne d'analyser les concepts. Car ces termes apparaissent à divers endroits non parce que leur définition reste flottante, comme on l'a vu plus haut de la *distinctio*, de la paronomase, etc. mais parce qu'en subdivisant à perte de vue on finit par morceler des domaines comme celui de l'ironie, de la synecdoque, de l'hyperbole. Il faut alors parler de ces figures à plusieurs endroits, d'abord dans les mots pris isolément (et ce sont des tropes), ensuite dans les mots en contexte (et ce sont des figures).

Et cela va si loin que la comparaison, qui prend place dans les figures affectives, se retrouve encore à sept autres endroits du plan: parmi les qualités du genre judiciaire, du genre délibératif, parmi les lieux communs, dans la mise en œuvre de l'argumentation, dans l'hyperbole, comme exercice de style, dans les sentences, etc.

Dans ces conditions, il est permis de se demander si les schémas par genre et espèces ne seraient pas une façon un peu rigide et même artificielle de marquer les rapports des notions et — car ce ne sont pas de pures notions — leur extension. Le recours aux méthodes récentes de la science permettrait sans doute d'envisager chaque type de figure d'une façon moins fragmentaire, tout en marquant nettement les limites et les chevauchements des cas concrets, dont le nombre est extrêmement élevé. Il y aurait par exemple vingt-sept catégories purement formelles d'images, puisque

25. M. Lausberg signale ce terme par fidélité à ses sources, mais il le juge inutile puisque désignant une métaphore hyperbolique (enflammé de colère).

l'image peut être comparaison, métaphore ou allégorie ; abstraite, concrète ou symbolique ; glottique, littéraire ou surréelle. Toutes les possibilités théoriques ne sont pas exploitées, mais un autre facteur vient multiplier le nombre des cas concrets distincts, c'est le recouplement des figures.

*Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encore vierge,
Où le Repentir même (oh! la dernière auberge!),
Où tout te dira: « Meurs, vieux lâche! il est trop
[tard!]²⁶*

La série Hasard, Vertu, Repentir (pour ne pas parler des autres figures comme l'auberge, métaphore symbolique littéraire) constitue une gradation, une personification (appelée aussi *allégorie* à partir du Moyen Âge) et, simultanément, une prosopopée, car ce qui est personnifié prend la parole.

Il nous semble, dès lors, que l'analyse des cas concrets serait mieux conduite si elle s'appuyait sur une des logiques modernes, peut-être la théorie des ensembles.

Et de toute façon les concepts eux-mêmes seraient à revoir en fonction des cas concrets. On abandonnerait évidemment toutes les figures réservées aux langues flexionnelles, comme l'anastrophe, la synchise et les diverses espèces de zeugmes (à ne pas confondre avec l'attelage, figure toujours actuelle).

Cette tâche n'est pas encore entreprise et elle ne pourrait être menée à bien que dans le cadre d'une rhétorique moderne. La littérature classique répond adéquatement à des concepts qui sont tirés d'elle et dont elle s'est, à son tour, inspirée tandis que nos contemporains offrent, à cet égard, par leur ignorance même, un champ vierge et sans doute d'autant plus fécond. La rhétorique moderne existe déjà dans les textes, il reste à isoler le phénomène et à le décrire objectivement.

Notre remarque concernant les subdivisions ne vise donc en rien le *Manuel* lui-même, qui ne traite que de la rhétorique ancienne. On ne peut que louer la

26. Baudelaire, *l'Horloge*.

façon dont M. Lausberg a repris le problème de l'intérieur, par les yeux des rhéteurs, dans leur vocabulaire, avec leurs classifications. Il l'a fait avec une objectivité à laquelle n'auraient pu atteindre les anciens parce qu'ils en vivaient chacun l'un ou l'autre aspect particulier. S'il a pu clore le dossier en traitant le sujet exhaustivement, c'est justement parce que tout semble avoir été dit dans le genre et qu'il paraît bien révolu.

M. Lausberg aurait pu, cependant, donner un peu plus d'exemples et s'étendre davantage dans la direction des littératures classiques anglaise, italienne, espagnole, allemande. La plupart de ses exemples viennent d'Homère, Virgile et Corneille. Nous n'avons trouvé aucune citation en espagnol ou en allemand (ô ironie), aucune non plus, évidemment, en russe, en hébreu, en arabe, en sanscrit ou en chinois. Peut-être la rhétorique aurait-elle des enseignements à recueillir de ces divers côtés.

Mais qui veut être complet doit s'assigner des limites. Le *Manuel* est bien près d'épuiser la matière. Nous n'avons relevé que cinq termes qui n'y soient pas : astéisme²⁷, paralogisme, paruponoïan²⁸, sophisme²⁹ et truisme. D'autre part, il respecte scrupuleusement le génie de chaque langue, se privant de mettre en français des mots comme *conversio*, *ratiocinatio*, *reflexio*, *adjectio*, alors que Marouzeau et Morier transposent sans hésitation (responson, réduplication, conglobation).

Du reste, Marouzeau ne va-t-il pas trop loin, parfois ? Il appelle *syndèze* l'accumulation des conjonctions, que les anciens appelaient *polysyndeton*. M. Lausberg dit *polysyndète*, terme qui s'oppose clairement à son contraire, l'*asyndète* (venant de *asymdeton*). *Asyndète* étant déjà dans l'usage, *polysyndète* est heureux. Autre innovation bien calculée : le remplacement du mot *épistrophe*, traditionnel pour désigner la répétition du ou des mêmes mots à la finale de deux phrases successives (« Je marche sur des débris. Un mort parmi

27. Cité par M. Morier.

28. Cité par M. Morier.

29. Cité par M. Morier.

les débris »³⁰), par le mot *épiphore*. Les anciens utilisèrent l'un et l'autre, mais *épiphore* s'oppose plus clairement à *anaphore*, terme consacré pour désigner le même type de répétition lorsqu'il se produit au début de deux phrases successives (« Je veux voir le gouffre, le plus près possible. Je veux me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse »³¹).

Le sens que donne le *Manuel* à l'affectivité est à remarquer aussi. Car, chose curieuse, M. Lausberg, qui connaît tous les travaux en français sur le style, ignore le *Traité de stylistique française* de Ch. Bally³². Mais qu'importe puisque de toute façon il devait rapprocher l'affectivité de l'*ethos* et du *pathos* des anciens (manière de persuader, soit par la douceur, soit par la force de l'émotion). Il ne semble pas connaître non plus le *Lexique de la terminologie linguistique* de J. Marouzeau, qui remonte pourtant à 1943 et définit un bon nombre de figures en se référant souvent aux origines³³.

Mais ce qu'il faut le plus regretter, c'est que l'ouvrage n'ait pas encore été traduit en français.

BERNARD DUPRIEZ

30. A. Hébert, *le Torrent*, Montréal, H.M.H., 1964, 248 p., p. 37.

31. *Ibid.*, p. 65.

32. Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 3^e éd., 2 vol., Paris, Klincksieck, 1951, 264 et 329 p.

33. Signalons enfin l'une ou l'autre vétilles qui se sont glissées dans un ouvrage d'une exactitude typographique majestueuse si l'on songe qu'il est rédigé en quatre langues. A *étymologie*, le lexique ne donne pas la référence principale, celle de la p. 255. D'autre part, p. 373, un passage des stances de Rodrigue: « Je demeure immobile et mon âme abattue » (*le Cid*, v. 295) est donné comme exemple d'adjonction. Cela signifie qu'il faudrait comprendre « et mon âme [demeure] abattue ». L'auteur oublie que le vers suivant est « Cède au coup qui me tue »; *mon âme abattue* n'est donc pas une adjonction mais le sujet de *cède*.