

DE PROPRIETATIBUS LITTERARUM

edenda curat

C. H. VAN SCHOONEVELD

Indiana University

Series Practica, 68

LA PHONOSTYLISTIQUE DU FRANÇAIS

par

CHRISTIAN LOUIS VAN DEN BERGHE

The University of Santa Clara

1976
MOUTON
THE HAGUE • PARIS

© Copyright 1976
Mouton & Co. B. V., Publishers, The Hague

*No part of this book may be translated or reproduced in any form, by print,
photoprint, microfilm, or any other means, without written permission from
the publishers*

LIBRARY OF CONGRESS CATALOG CARD NUMBER: 72-94511

ISBN 90 279 3303 0

Printed in Hungary

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	xiii
INTRODUCTION	1
GLOSSAIRE	15
1 CLASSES	17
1.1 Classes générales	17
1.1.1 Allitération	17
1.1.2 Assonance	18
1.1.3 Consonance	19
1.1.4 Graphèmes	19
1.1.5 Onomatopée	20
1.1.6 Phonèmes	20
1.1.7 Répétition	52
1.2 Classes de voyelles	53
1.2.1 Voyelles	53
1.2.2 Aiguës	62
1.2.3 Altitudinales	66
1.2.4 Antérieures	66
1.2.5 Arrondies	67
1.2.6 Brèves	68
1.2.7 Centrales	69
1.2.8 Claires	69
1.2.9 Eclatantes	74
1.2.10 Fermées	76
1.2.11 Finales	78
1.2.12 Fondamentales	79
1.2.13 Fortes	79
1.2.14 Graves	79
1.2.15 Longues	82

1.2.16	Nasales	84
1.2.17	Orales	90
1.2.18	Ouvertes	90
1.2.19	Palatales	92
1.2.20	Postérieures	92
1.2.21	Prépalatales	94
1.2.22	Retentissantes	94
1.2.23	Semi-voyelles	94
1.2.24	Sombres	95
1.2.25	Sourdes	97
1.3	Classes de consonnes	97
1.3.1	Consonnes	97
1.3.2	Altitudinales	103
1.3.3	Aspirée	103
1.3.4	Bilabiales	104
1.3.5	Chuintantes	105
1.3.6	Continues	107
1.3.7	Dentales	108
1.3.8	Douces	110
1.3.9	Duratives	110
1.3.10	Explosives	110
1.3.11	Faibles	113
1.3.12	Finales	113
1.3.13	Fortes	114
1.3.14	Fricatives	114
1.3.15	Gutturales	116
1.3.16	Initiales	117
1.3.17	Instantanées	117
1.3.18	Labiales	117
1.3.19	Labio-dentales	122
1.3.20	Latérale	122
1.3.21	Liquides	123
1.3.22	Momentanées	125
1.3.23	Mouillées	126
1.3.24	Muettes	126
1.3.25	Nasales	126
1.3.26	Nasillardes	130
1.3.27	Occlusives	130
1.3.28	Occlusives dentales	135
1.3.29	Occlusives labiales	135

1.3.30	Occlusives sonores	135
1.3.31	Occlusives sourdes	135
1.3.32	Plosives	136
1.3.33	Sifflantes	137
1.3.34	Sonnante	141
1.3.35	Sonores	142
1.3.36	Sourdes	142
1.3.37	Spirantes	143
1.3.38	Spirantes labio-dentales	145
1.3.39	Vélaires	145
1.3.40	Vibrantes	145
1.4	Combinaisons et Séquences	146
1.4.1	Complexe	146
1.4.2	Diérèse	146
1.4.3	Digraphes	146
1.4.4	Diphthongues	146
1.4.5	Hiatus	147
1.4.6	Suffixes	148
1.4.7	Syllabes	148
1.5	Classes de mots	150
1.5.1	Mots	150
1.5.2	Dissyllabes	164
1.5.3	Homonymie	164
1.5.4	Monosyllabes	165
1.5.5	Polysémie	165
1.5.6	Polysyllabes	165
1.5.7	Synonymie	165
2	VOYELLES	166
2.1.1	/A/	166
2.1.2	/a/	167
2.1.3	/a/	183
2.1.4	A	185
2.1.5	a	189
2.2.1	/ã/	190
2.2.2	AN	194
2.2.3	an, en	194
2.3.1	/E/	195
2.3.2	/e/	195

2.3.3	/ɛ/	200
2.3.4	E	203
2.3.5	ai, ê, ë	206
2.4.1	/ẽ/	206
2.4.2	IN	208
2.4.3	ain, ein, in	208
2.5.1	/ə/	209
2.5.2	e	212
2.6.1	/i/	213
2.6.2	I, Y	237
2.6.3	i, î, y	240
2.7	/j/	242
2.8.1	/O/	244
2.8.2	/o/	248
2.8.3	/ɔ/	251
2.8.4	O	255
2.8.5	au	258
2.8.6	o	258
2.9.1	/ɔ̃/	261
2.9.2	ON	264
2.9.3	on	264
2.10.1	/EU/	264
2.10.2	/ø/	265
2.10.3	/œ/	267
2.10.4	EU	269
2.10.5	eu, œu	269
2.11.1	/œ̃/	270
2.11.2	un	271
2.12.1	/u/	271
2.12.2	OU	280
2.12.3	ou	281
2.13	/w/	281
2.14.1	/y/	282
2.14.2	U	291
2.14.3	u	292
2.15	/ɥ/	294

3	CONSONNES	295
3.1.1	/b/	295
3.1.2	B	299
3.1.3	b	299
3.2.1	/k/	301
3.2.2	C, K, Q	305
3.2.3	c, k, q, qu	306
3.3.1	/d/	308
3.3.2	D	312
3.3.3	d	312
3.4.1	/f/	313
3.4.2	F	320
3.4.3	f, ph	320
3.5.1	/g/	321
3.5.2	G	323
3.5.3	g	324
3.6.1	/h/	324
3.6.2	H	325
3.6.3	h	325
3.7.1	/l/	326
3.7.2	L	334
3.7.3	l	335
3.8.1	/m/	335
3.8.2	M	340
3.8.3	m	341
3.9.1	/n/	341
3.9.2	N	344
3.9.3	n	344
3.10.1	/ɲ/	345
3.10.2	/ŋ/	346
3.11.1	/p/	346
3.11.2	P	350
3.11.3	p	350
3.12.1	/r/	351
3.12.2	R	366
3.12.3	r, rr	366

3.13.1	/s/	367
3.13.2	S	382
3.13.3	s, ss	383
3.14.1	/ʃ/	385
3.14.2	CH	388
3.15.1	/t/	388
3.15.2	T	392
3.15.3	t	393
3.16.1	/v/	394
3.16.2	V	397
3.16.3	v	398
3.17	w	400
3.18	x	400
3.19.1	/z/	401
3.19.2	Z	403
3.19.3	z	403
3.20.1	/ʒ/	404
3.20.2	J	407
3.20.3	j	407
4	COMBINAISONS	408
4.1	Groupes de voyelles	408
4.2	Groupes de consonnes	413
4.3	Groupes de voyelles et de consonnes	423
4.4	Séquences discontinues	437
4.5	Séquences de classes de phonèmes	444
4.6	Séquences de phonèmes et de classes	446
5	MOTS	452
A	(aboyer – avant)	452
B	(bâfrer – broyer)	454
C	(ça – culbute)	459
D	(dandiner – durant)	465
E	(ébloui – exulter)	466
F	(filtrer – fui)	470
G	(galbe – guirlande)	473
H	(happer – hurlement)	477
I	(if – issu)	477

J	(jalousie – jour)	478
K	(Kodak)	479
L	(lac – lumière)	479
M	(ma – murmurer)	481
N	(Napoléon – nul)	484
O	(obscur – ourlet)	485
P	(palme – putride)	487
Q	(quelle – qui)	493
R	(rage – rugir)	493
S	(Salambo – surgir)	495
T	(tape – tu)	497
U	(un)	501
V	(vacarme – vrai)	501
W	(Waterloo)	503
CONCLUSION		505
1	PHONOSTYLISTIQUE et EXPRESSIVITÉ	507
2	PHONOSTYLISTIQUE et STATISTIQUE	523
3	PHONOSTYLISTIQUE et SÉMANTIQUE	530
BIBLIOGRAPHIE		541
INDEX DES AUTEURS.....		557

REMERCIEMENTS

Loin d'être une obligation traditionnelle, c'est avec plaisir que j'exprime ici ma gratitude envers ceux qui ont contribué à la réussite de ce projet.

M. Alphonse Juilland a été pour moi, depuis près de douze ans, beaucoup plus qu'un maître érudit. C'est à lui que je dois l'étincelle initiale qui m'a mené à la linguistique; c'est également par son enseignement que j'ai acquis la majorité de mes connaissances en linguistique romane et française. Durant les années de ma maîtrise et de mon doctorat, il a toujours combiné les rares qualités de professeur, de conseiller et d'ami. Sachant toujours doser les encouragements durant les périodes difficiles et l'enthousiasme pour les sujets de recherches que ses disciples entreprenaient, il m'a épaulé à travers ce travail avec l'élan et la persévérance qui le caractérisent.

Je ne voudrais pas non plus passer sous silence l'aide très précieuse prodiguée par les bibliothécaires de l'université de Stanford en Californie, de la Bibliothèque Royale à Bruxelles (l'Albertine) et de la Bibliothèque Nationale à Paris.

Finalement, je ne pourrais terminer mes remerciements sans ajouter une note toute spéciale pour ma femme qui, à plusieurs reprises déjà, a dû vivre côte à côte avec un manuscrit! Son support moral et ses centaines d'heures de dactylographie soignée ont transformé notre travail en sa présentation définitive. Cette note finale ne représente qu'un témoignage bien faible de la reconnaissance et de l'affection que je lui porte.

INTRODUCTION

Comme la plupart des auteurs de ce genre d'ouvrage, nous fûmes d'abord tenté de couvrir le sujet aussi complètement que possible, tant en amplitude qu'en profondeur. Au bout d'environ une année et demie de recherches, sous l'envahissement des données, nous avons dû restreindre notre sujet pour nous concentrer sur un aspect précis de la phonostylistique. Tout d'abord, nous avons décidé de nous limiter aux questions soulevées par la phonostylistique en général et par la phonostylistique française en particulier, pour remettre à une étude postérieure la discussion des données portant sur une trentaine d'autres langues. Cette étude fournira, nous l'espérons, la première synthèse du sujet pour des langues bien connues comme l'allemand, l'anglais, l'espagnol, le grec, l'italien, le latin ou le russe, ainsi que des langues plus rarement étudiées du point de vue phonostylistique comme le basque, le catalan, le malais, le néerlandais, le provençal ou le suisse roman. Elle permettra également le premier examen phonostylistique comparatif susceptible de vérifier, dans un cadre plus large, les thèses que nous avançons dans ce livre.

A l'intérieur du français, nous avons cru bon de nous limiter aux interprétations phonémiques, phonétiques et graphiques basées sur le français standard et en particulier sur la langue littéraire, à l'exception des dialectes historiques, géographiques, culturels, sociaux ou professionnels.

La majorité des interprétations phonostylistiques recueillies portent sur des textes poétiques plutôt que sur des passages de prose, dans la mesure où la tradition critique exclut généralement l'analyse des ressources euphoniques de la prose. Cet ouvrage n'insiste pas sur les valeurs stylistiques attribuées aux formes argotiques, onomatopéiques, enfantines et, de manière générale, aux créations ne faisant pas normalement partie du français standard. Nous avons également évité de traiter des problèmes purement rythmiques ou « musicaux », afin de nous concentrer sur les valeurs attribuées aux sons proprement dits.

Bien que notre bibliographie ne prétende pas être exhaustive, nous la croyons représentative des différentes disciplines phonostylistiques.¹ Parmi ses quelque 280 titres, nous y trouvons :

- (a) Des critiques littéraires et des stylisticiens : Bateson, Becq de Fouquières, Bergeron, Blondel, Bousoño, Chastaing, Clarac, Cohn, Combarieu, Cressot, Etiemble, Fónagy, Georgin, Godin, Hytier, Macdermott, Martino, Morier, Prévost, Richards, Sitwell, Sørensen, Taine, Thibaudet, Werner et Wilson.
- (b) Des écrivains : Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Rousseau, Valéry et Verhaeren (et d'autres encore, cités par des sources indirectes : Balzac, Claudel, Colette, Hugo, Leconte de Lisle, Proust...)
- (c) Des linguistes et des philologues : Bally, Benveniste, Bolinger, Bonfante, Chatman, Delattre, Grammont, Greenberg, Guiraud, Iordan, Jaberg, Jakobson, Jespersen, Juilland, Marouzeau, Martinet, Nyrop, Orr, Pei, Sapir, Troubetzkoy, Ullmann et Vendryes.
- (d) Des psychologues et des psycho-linguistes : Berko, Blackbill, Brown, Kaplan, Newman, Paget, Saporta, Skinner, Taylor, Thorndike, Van Ginneken et Weiss.
- (e) Des philosophes : Croce et Platon.

Bien que la majorité des textes consultés soient contemporains, nous avons néanmoins tenu à parcourir quelques exemples typiques plus anciens : Platon (4^e siècle av. J.-C.), *La Sénefiance de l'ABC* (13^e siècle), Vossius (1673), de Brosses (1765), de Piis (1785), Marmontel (1787), Nodier (1828), Ghil (1886), Suarez de Mendoza (1890) et Blondel (1897). En sélectionnant des œuvres appartenant à un passé assez éloigné, notre but a été non seulement de donner un « échantillonnage » des opinions émises avant le vingtième siècle, mais aussi de rappeler que les interprétations phonostylistiques n'ont pas commencé avec l'école des poètes symbolistes français et belges de la fin du dix-neuvième siècle.

Quoique le sujet soit ancien, il est utile de faire remarquer que des études phonostylistiques à tendances extrêmement subjectives continuent d'être entreprises des deux côtés de l'océan. En dehors de nombreux ouvrages publiés, l'enseignement littéraire continue à nourrir les nouvelles générations de concepts phonostylistiques fondés sur un subjectivisme souvent excessif plutôt que sur une théorie statistique, linguistique ou

¹ L'excellent ouvrage de Paul Delbouille, *Poésie et sonorités – La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons* (– Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège – CLXIII). (Paris : Les Belles Lettres, 1961), nous est malheureusement parvenu trop tard pour être inclus dans notre bibliographie.

littéraire bien établie. Comme plusieurs ouvrages scolaires n'hésitent pas à épouser la méthode que nous nous proposons de remettre en question, nous avons également passé en revue les manuels de Suberville (1956), Grubbs et Kneller (1962), Shapiro et Beum (1965), Katz et Hall (1970), ainsi que des éditions de textes classiques, comme les nouveaux *Classiques Didier* [*Fables* de La Fontaine (1964); *Andromaque* (1958) et *Bérénice* (1966) de Racine]. Notre but n'est donc pas de critiquer des manuels souvent utiles et appréciés, mais de souligner cet aspect important de la propagation idéologique et de la préparation critique des jeunes en France aussi bien qu'aux Etats-Unis. Nous y retrouvons d'ailleurs l'influence d'une critique littéraire qui s'attache encore parfois à évaluer les textes sur la base d'unités graphiques ou phonémiques qui pourtant n'ont de valeur sémantique qu'à l'intérieur du mot, qui, à son tour n'atteint sa pleine valeur que dans le cadre des unités plus complexes, la proposition, la phrase et le paragraphe.

A l'appui de notre thèse, nous avons compilé un glossaire des interprétations phonostylistiques contenant des citations dont la confrontation nous semble confirmer la part de subjectivité dans les attributions de valeurs intrinsèques aux phonèmes et aux graphèmes. En effet, nous trouvons côte à côte des significations contradictoires attribuées à la même unité, aussi bien que des significations identiques pour des unités différentes.

Le glossaire des interprétations phonostylistiques se divise en cinq parties: 1. CLASSES, 2. VOYELLES, 3. CONSONNES, 4. COMBINAISONS, 5. MOTS. Afin d'en faciliter la consultation, nous avons divisé les parties en sections, de sorte que la première, par exemple, 1. CLASSES, en comprend cinq: 1.1 Classes générales, 1.2 Classes de voyelles, 1.3 Classes de consonnes, 1.4 Classes de combinaisons et de séquences, 1.5 Classes de mots. Chaque section comprend à son tour un nombre exhaustif de sous-sections. Dans la section 1.2 *Classes de voyelles*, par exemple, nous avons ordonné 25 classes de voyelles rangées par ordre alphabétique, de 1.2.2 *aiguës* à 1.2.25 *sourdes*. Elles sont introduites par la classe plus générale, 1.2.1 *voyelles*, qui renferme des jugements portés sur l'ensemble des voyelles plutôt que sur une catégorie vocalique bien précise. La présentation de la section 1.3 *Classes de consonnes* est parallèle: d'abord 1.3.1 *consonnes*, renfermant les citations qui portent sur les consonnes en général, suivi de 39 classes rangées dans l'ordre alphabétique de leur désignation d'origine, soit de 1.3.2 *altitudinales* à 1.3.40 *vibrantes*. C'est pour rester fidèle à la pensée des auteurs cités que nous avons conservé

leur terminologie propre; ceci explique la présence de certains termes qui ne sont pas universellement usités comme *altitudinales* (1.3.2), *nasillardes* (1.3.26) et *retentissantes* (1.2.22).

La seconde partie, 2. VOYELLES, est divisée en quinze sous-sections, chacune consacrée à un phonème vocalique ou à une famille de phonèmes vocaliques. Nos transcriptions phonémiques sont basées sur l'alphabet de l'Association Phonétique Internationale (A. P. I.). Etant donné que les ouvrages cités appartiennent à des époques différentes et sont écrits par des spécialistes de disciplines très diverses, leur degré de familiarisation avec la linguistique moderne est assez variable. C'est pourquoi nous avons dû procéder à une différenciation plus ample que celle basée sur les 19 phonèmes vocaliques et semi-vocaliques postulés par la plupart des linguistes. En effet, certains auteurs attribuent des significations aux phonèmes, d'autres aux graphèmes, d'autres encore ne précisent pas si l'attribution est basée sur les propriétés physiologiques ou acoustiques des phonèmes, ou sur le contour des lettres écrites; certains, enfin, ne différencient pas entre les variantes ouvertes et fermées des phonèmes vocaliques. Pour éviter ces ambiguïtés, nous avons eu recours à une sous-classification qui permet de séparer ces différents aspects phonographiques. Ainsi la section 2.1 comprend cinq sous-sections pour les « a », à savoir:

- 2.1.1 /A/ Les barres obliques renferment des phonèmes; la majuscule indique que les passages cités s'appliquent à la fois aux /a/ et aux /a/, ou que les auteurs traitent ces deux phonèmes sans préciser duquel il s'agit.
- 2.1.2 /a/ précède les citations attribuées au phonème vocalique oral antérieur.
- 2.1.3 /a/ introduit les citations qui s'appliquent au phonème vocalique oral postérieur.
- 2.1.4 A La majuscule sans barres obliques est réservée aux cas où l'auteur ne spécifie pas si les attributions se rapportent au phonème ou au graphème. Les majuscules représentent donc les cas indéterminés et les cas mixtes.
- 2.1.5 a La minuscule sans barres obliques représente les cas où l'auteur s'attache aux valeurs de la représentation graphique, c'est-à-dire à la forme écrite de la lettre plutôt qu'à l'effet acoustique du phonème correspondant.

La présentation des autres sous-sections vocaliques est parallèle. Ainsi la section 2.10, en contient cinq:

- 2.10.1 /EU/ pour les deux voyelles centrales du deuxième et troisième degrés d'aperture;
- 2.10.2 /ø/ pour le « eu » dit fermé;
- 2.10.3 /œ/ pour le « eu » dit ouvert;
- 2.10.4 EU pour les cas où l'auteur ne spécifie pas s'il s'agit du phonème ou du graphème;
- 2.10.5 eu, œu pour les valeurs attribuées aux différentes représentations graphiques.

Dans la troisième partie du glossaire, 3. CONSONNES, les transcriptions consonantiques suivent un principe similaire :

- 3.1.1 /b/ pour le phonème bilabial explosif sonore;
- 3.1.2 B pour les citations qui recouvrent le phonème et le graphème, ou pour les cas où la distinction est indéterminée;
- 3.1.3 b pour le deuxième graphème de l'alphabet.

L'ordre des phonèmes est le résultat d'un compromis entre l'ordre alphabétique et l'ordre naturel basé sur l'articulation des phonèmes ou groupes de phonèmes. Un ordre purement alphabétique aurait donné préséance à l'aspect graphique, ce qui va à l'encontre des doctrines linguistiques qui insistent sur les unités minimales fonctionnelles que sont les phonèmes, tout en relevant les inconséquences ou les accidents historiques fixés dans l'orthographe. De plus, dans de nombreux cas, l'ordre alphabétique comporte des ambiguïtés. Où placer par exemple le son /o/, sous « au », « eau », « o », ou « ô » ? C'est pourquoi nous avons opté pour une séquence combinant les avantages des deux organisations, tout en prenant comme noyaux classificateurs les phonèmes plutôt que les graphèmes, à savoir :

- A. Les douze voyelles orales :
 - (a) les antérieures /i e ε a/
 - (b) les centrales /y ø œ ə/
 - (c) les postérieures /u o ɔ a/
- B. Les quatre voyelles nasales :
 - (a) l'antérieure /ɛ̃/
 - (b) les centrales /œ̃ ã/
 - (c) la postérieure /ɔ̃/
- C. Les trois semi-voyelles :
 - (a) l'antérieure non-arrondie /j/;
 - (b) la centrale arrondie /ɥ/;
 - (c) la postérieure arrondie /w/;

D. Les 17 consonnes :

- (a) les 6 occlusives: les bilabiales /p/ et /b/
les dentales /t/ et /d/
les palatales /k/ et /g/
- (b) les 2 sifflantes dentales /s/ et /z/
- (c) les 2 chuintantes prépalatales /ʃ/ et /ʒ/
- (d) les 2 fricatives labiodentales /f/ et /v/
- (e) les 3 nasales: la bilabiale /m/
l'alvéo-dentale /n/
la palatale /ɲ/
- (f) les 2 liquides: la latérale /l/
la dorsale /r/

En dehors des 36 phonèmes du français standard, nous avons réservé des sections à des graphèmes qui n'ont pas de manifestation phonémique indépendante en français, notamment le «h», le «w», le «x», ou encore au phonème /ŋ/ figurant principalement dans des emprunts (*parking*) ou des onomatopées (*ding dong*).

Afin de faciliter la consultation du glossaire, nous avons donc placé les voyelles dans l'ordre alphabétique des symboles phonémiques empruntés à l'orthographe (p. ex. : /a/, /e/, /i/, /o/, /u/, /y/), tandis que les symboles inconnus à l'orthographe furent placés après les symboles qui représentent des unités phonologiquement ou historiquement apparentées, de la manière proposée par Juillard (1965):

- (a) Généralement conditionnées par l'entrave, les variantes ouvertes des archiphonèmes d'aperture moyenne (/E/, /O/, /EU/) sont placées immédiatement après les variantes fermées de même timbre, qui sont généralement «libres» dans la mesure où elles figurent en position non-entravée: /ɛ/ après /e/, /ɔ/ après /o/, /œ/ après /ø/.
- (b) La variante postérieure de l'archiphonème /A/, que l'on peut considérer comme conditionnée par l'accent circonflexe ou par des phonèmes environnants (-/ɜ/ par exemple), est placée après la variante antérieure que l'on peut considérer libre: /a/ postérieur après /a/ antérieur.
- (c) Les variantes de l'archiphonème central /EU/ après les variantes de l'archiphonème postérieur d'aperture moyenne /O/ avec lesquelles elles sont phonologiquement et historiquement apparentées: /ø/ et /œ/ après /o/ et /ɔ/.
- (d) La palatale arrondie élevée /y/ après la non-palatale arrondie dont elle dérive historiquement, c'est-à-dire /y/ après /u/.

- (e) Les voyelles nasales après les voyelles orales du même timbre, c'est-à-dire /ã/ après /a/, /ẽ/ après /ɛ/, /ɔ̃/ après /ɔ/ et /œ̃/ après /œ/.
- (f) La centrale neutre ou instable, appelée aussi « e » caduc, après les variantes orales et nasales de l'archiphonème /E/, c'est-à-dire /ə/ après /e/, /ɛ/ et /ẽ/.
- (g) Les semi-voyelles après les voyelles du même timbre, c'est-à-dire /j/ après /i/, /w/ après /u/, et /ɥ/ après /y/.

En combinant l'ordre alphabétique avec l'ordre structurel, et en y insérant les catégories indéçises ou purement graphiques, nous arrivons à l'ordre suivant :

- 2.1 /A/ /a/ /a/ A a
 2.2 /ã/ AN an en
 2.3 /E/ /e/ /ɛ/ E ai ê ei
 2.4 /ẽ/ ÌN ain ein in
 2.5 /ə/ e
 2.6 /i/ Í Y i y
 2.7 /j/
 2.8 /O/ /o/ /ɔ/ O au o
 2.9 /ɔ̃/ ON on
 2.10 /EU/ /ø/ /œ/ EU eu œu
 2.11 /œ̃/ un
 2.12 /u/ OU ou
 2.13 /w/
 2.14 /y/ U u
 2.15 /ɥ/

Pour les consonnes, nous avons suivi des critères de classification semblables à ceux qui nous ont guidé pour les voyelles :

- (a) L'ordre alphabétique des symboles phonémiques empruntés à l'orthographe (exception faite pour /k/, placé entre /b/ et /d/) : /b/, /k/, /d/, /f/, /g/, /l/, /m/, /n/, /p/, /r/, /s/, /t/, /v/, /z/.
- (b) Les symboles inconnus à l'orthographe furent placés après les symboles qui représentent des unités apparentées (Juilland, 1965) :
- la nasale palatale /ɲ/ après la nasale alvéo-dentale /n/;
 - les chuintantes après les sifflantes, c'est-à-dire la chuintante sourde /ʃ/ après la sifflante sourde /s/, et la chuintante sonore /ʒ/ après la sifflante sonore /z/.

Voici l'ordre de la troisième partie, où les phonèmes consonantiques sont classés avec leurs représentations graphiques :

- 3.1 /b/ B b
- 3.2 /k/ C K Q c k q qu
- 3.3 /d/ D d
- 3.4 /f/ F f ph
- 3.5 /g/ G g
- 3.6 /h/ H h
- 3.7 /l/ L l
- 3.8 /m/ M m
- 3.9 /n/ N n
- 3.10 /ɲ/ /ɳ/
- 3.11 /p/ P p
- 3.12 /r/ R r rr
- 3.13 /s/ S s ss
- 3.14 /ʃ/ CH
- 3.15 /t/ T t
- 3.16 /v/ V v
- 3.17 w
- 3.18 x
- 3.19 /z/ Z z
- 3.20 /ʒ/ J j

La quatrième partie du glossaire groupe les combinaisons. Plutôt que de suivre un ordre préétabli, nous avons préféré séparer les données en six groupes homogènes :

- (a) 4.1 *Groupes de voyelles*, réunit les diphtongues et triptongues, ainsi que les digraphes et trigraphes vocaliques, donc toutes les séquences de voyelles ou de semi-voyelles et voyelles. L'économie interne de cette sous-section est parallèle à celle qui régit la deuxième partie du glossaire consacrée aux voyelles considérées à l'état isolé : de *AE* à */qi/*.
- (b) 4.2 *Groupes de consonnes*, comprend les séquences continues de consonnes, généralement deux. Le répertoire des groupes va de */bl/* à */zm/*, l'ordre alphabétique étant basé à nouveau sur celui adopté pour la troisième section, consacrée aux consonnes prises à l'état isolé.
- (c) 4.3 *Groupes de voyelles et de consonnes*, renferme des séquences de voyelles et consonnes ou de consonnes et voyelles dans des groupes comprenant de deux (*/am/*) à cinq (-antes) phonèmes ou graphèmes.

Ces groupes peuvent former des unités plus grandes que la syllabe ou le morphème, tout en restant plus petites que le mot. La grande variété de ces combinaisons, de /ab/ à vol-, fournit des significations pour des séquences de voyelles (V), de consonnes (C), et de semi-voyelles (Y) telles que VC, CV, VCC, CCV, VCV, CVC, CYV, YCC, CVCV, VCYV, CVCC, CCVC, CVCCC...

- (d) 4.4 *Séquences discontinues*, reprend les passages ayant trait à plusieurs phonèmes vocaliques ou consonantiques envisagés en tant qu'unités « lâches » (mais ne formant pas de séquences continues). Nous groupons ici des associations de phonèmes qui communiquent une signification, mais qui ne se retrouvent normalement pas dans des groupements contigus (p.ex.: /a-i-e/, /g-b/, /l-s/, /tr-s/).
- (e) 4.5 *Séquences de classes*, groupe, par ordre alphabétique simple, les combinaisons de classes de phonèmes (p.ex.: « brèves + occlusives » ou « fricative + explosive »).
- (f) 4.6 *Séquences de phonèmes et de classes*, réunit les associations de phonèmes avec des classes de phonèmes (p.ex.: « r + voyelle nasale » ou « occlusive + /l/ »).

La cinquième et dernière section du glossaire réunit les valeurs attribuées à des mots. Ce répertoire d'environ 500 mots rangés dans l'ordre alphabétique, d'*aboyer* à *Waterloo*, passe en revue les types les plus représentatifs d'interprétations phonostylistiques ou symboliques attribuées aux noms communs et à quelques noms propres.

A quelques détails près, la présentation des données à l'intérieur des différentes parties du glossaire est essentiellement la même. Chaque sous-section commence par une liste alphabétique des significations attribuées à cette catégorie. La sous-section 1.2.1 *Voyelles*, par exemple, présente d'abord les 27 valeurs attribuées aux voyelles en général. Suivent dans l'ordre alphabétique des auteurs, chronologique des ouvrages du même auteur, et numérique des pages du même ouvrage, les citations qui caractérisent les voyelles en tant que classe de phonèmes. Nous avons donc les citations de Bergeron, Blondel, Cassirer, Chastaing, Clavière, Cohn, de Cours, Fónagy, Ghyka, Grammont, Grüber, Guiraud, Guyau, Hugo, Hytier, Jordan, Jakobson, Johansen, Katz & Hall, Marouzeau, Michel, Morier, Newman, Oras, Perrine, de Piis, Reichard, Rimbaud, Ruchon, Taylor, Trannoy, Ultan et Vilar. Prenons les citations de Chastaing: nous reproduisons, dans l'ordre chronologique, des citations de textes datant de 1958, 1960, 1961 et 1962. « Chastaing, 1958 a, p. 418 » nous reporte au *Journal de psychologie normale et pathologique*, Volume

LV (1958), p. 418; « Chastaing, 1960, pp. 633, 634 » à l'article publié en 1960 dans *Vie et Langage*, Volume CV; « Chastaing, 1961, p. 362 » et « Chastaing, 1961, p. 363 » renvoient au volume CXII de *Vie et Langage*; et « Chastaing, 1962, p. 12 » à la revue *Archivum Linguisticum*, Volume XIV (1962), dont les références complètes sont données dans notre bibliographie. Nous avons gardé la date de publication même pour les auteurs dont nous n'avons retenu qu'un seul titre, car cette dimension chronologique ne manque certes pas d'intérêt. Lorsque nous avons retenu plus d'un ouvrage publié par le même auteur au courant de la même année, nous avons fait suivre leurs dates par « a », « b », « c » etc. Dans la même sous-section 1.2.1 voyelles, par exemple, nous trouvons plusieurs références de Morier: « 1943 a » renvoie au livre sur Verhaeren, « 1943 b » à son ouvrage sur Henri de Régner.

La sous-section 2.8.1 commence par les 60 significations attribuées aux phonèmes /O/. Les chiffres arabes placés entre parenthèses, par exemple BLANC (7), BLEU (7), BRUN (9), GRANDEUR (2), GRAVE (3)... , indiquent la fréquence d'attribution de la signification. Ainsi, d'après notre dépouillement, le terme BLANC a qualifié sept fois l'archiphonème /O/, BLEU également sept fois, BRUN neuf fois et ainsi de suite. Les termes entre parenthèses indiquent les nuances précisées par les critiques: BLANC (*jaunâtre, rayé de noir, rosé*). Cette présentation a l'avantage de transmettre rapidement l'essentiel des significations ainsi que leur fréquence d'attribution. Elle permet également de relever les inconséquences, voire les contradictions: *carré* à côté de *rond*, *blanc* à côté de *noir*; *gonflé, gros* et *grosseur* à côté de *obtus*; *éclat (lumière)* à côté de *sombre, sûreté* à côté de *violence* etc., se trouvent attribués au même archiphonème /O/. Suivent les citations introduites par le nom de l'auteur (**Bergeron**), et terminées par la référence de date et de page (1963, p. 155).

Si nous parcourons les citations, nous remarquons que certaines sont directes, tirées de l'original, tandis que d'autres sont des renvois aux diverses sections de notre glossaire. A la première page du glossaire qui traite de l'archiphonème /EU/, sous-section 2.10.1, la première entrée, figurant sous **Bergeron**, n'est qu'un renvoi: cf. 2.8.1 /O/ (1963, p. 155), où le premier chiffre (2.8.1) réfère à la partie principale des *voyelles*, le second (2.8.1) à la sous-section des « o » (/O/, /o/, /ɔ/, O, au, o), et le troisième (2.8.1) précise qu'il s'agit de l'archiphonème /O/, comme l'indique aussi la transcription phonémique. La référence de date et de page (1963, p. 155) aide aussi à retrouver la citation de Bergeron (à la page 245 de notre glossaire) où il est effectivement question des « eu ». La citation intégrale a été classée sous 2.8.1 plutôt que sous 2.10.1 parce que Bergeron

cite d'abord le *o* comme voyelle possédant un caractère sombre. Ainsi, plutôt que de reproduire la citation cinq fois pour chacun des phonèmes /O/, /u/, /ɔ/, /ā/ et /EU/ décrits, notre système de renvois reporte le lecteur à une seule section. Dans la cinquième partie du glossaire, 5. MOTS, afin d'éviter une complication inutile par l'emploi de codes numériques supplémentaires, nous avons procédé de la façon suivante pour les renvois à l'intérieur de la même section :

ami

cf. *ennemi* (Jakobson, 1966, p. 32)

ce qui indique que sous la rubrique « ennemi » Jakobson nous parle également du mot « ami ». Rappelons que les mots sont classés par ordre alphabétique (de *a* à *z*).

A la deuxième page de la sous-section 3.16.1 /v/, nous trouvons :

Colette

“Le *v* est, dit Colette, dans des mots largement aérés, comme *vent*, *vortex*, *vol*.” Il évoque particulièrement un vol léger, comme celui de la mouche dans la fable de La Fontaine : *Va*, vient, fait l'empressee. (dans Marouzeau, 1965, p. 43)

Cette référence en fin de citation indique que le passage de Colette a été tiré d'une source secondaire et cité par Marouzeau en 1965, à la page 43 de son livre intitulé *Précis de stylistique française*.

Le texte des citations est toujours l'intégral. Dans quelques passages, cependant, des mots ont été remplacés par des points de suspension, quand nous avons estimé que l'omission n'affectait ni le sens général, ni la nuance particulière sur laquelle l'auteur insistait. Par contre, nous avons parfois ajouté entre crochets un ou plusieurs mots pour la compréhension d'une citation séparée de son contexte.

L'index des auteurs, à la fin de cet ouvrage, retient non seulement les critiques littéraires et linguistes cités dans le glossaire et dans nos conclusions, mais aussi les sources secondaires de critiques qui en citent d'autres. Finalement, nous y avons ajouté les grands auteurs littéraires dont les textes ont été analysés par la critique afin que cet index soit un outil de consultation aussi complet que possible.

GLOSSAIRE

1. CLASSES

1.1 CLASSES GÉNÉRALES

1.1.1 *Allitération*

ACCENTUATION, ACCUMULATION, INTENSITÉ, NOMBRE, RÉPÉTITION.

Bergeron

Au moyen de l'allitération il accentue le sens et donne une impression d'intensité:

- Fauteur des fantômes joyeux
- ... fait de flammes!
- O bêtes blanches et béates!

ou accentue le rythme:

- Beau serpent, bercé dans le bleu
- Affole les fils de la fange.

ou précipite le mouvement:

- Mais quel souffle sous le sein sombre
- En vain, Vous avez, dans la fange. (1963, p. 159)

Combarieu

Il est d'abord facile de montrer que les allitérations et les assonances ne sont pas le résultat d'un calcul, mais la conséquence fortuite de l'étymologie de certains mots et de l'organisation de la langue. Les assonances abondent nécessairement dans un récit, puisqu'un grand nombre de verbes sont au même temps. (1894, p. 196)

... les allitérations et les assonances n'ont pas de signification précise et que, là où elles existent, il est souvent difficile de leur en donner une sans enlever au vers sa dignité et sa poésie. (1894, p. 203)

Voici trois vers contenant les mêmes allitérations:

- 1) Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes?

2) Où le silence dort sur le velours des mousses.

3) De ce sacré soleil dont je suis descendue.

Pourquoi l'allitération de l'*s* produit-elle un sifflement dans le premier vers?

– Parce qu'il s'agit de *serpents*.

Pourquoi un effet de douceur dans le second?

– Parce qu'il s'agit de *velours* et de silence.

Pourquoi passe-t-elle inaperçue dans le dernier?

– Parce que le sens ne comporte ici aucune harmonie.

La même lettre change donc de valeur selon le sens du vers; l'effet imitatif n'est qu'une création arbitraire, une projection de la pensée.

(1894, pp. 203, 204)

Morier

L'allitération traduit en outre des idées de nombre, d'accumulation, ou des actes répétés. (1943 a, p. 221)

Orr

Alliteration after the English fashion, attempted by many a French poet from Baudelaire onwards, is an intrusion of matter upon mind, and a disfigurement that even the skill of a Valéry cannot always successfully conceal. (1953, p. 59)

Skinner

When alliteration is in fashion as an ornament, the poet may deliberately seek it out, presumably through a kind of controlled association practiced at various points in the act of composition, or through the use of such an artificial device as a work book. On the other hand, where current taste is opposed to alliteration, instances which naturally arise from chance (as well as from formal strengthening) may be rejected. No statistical analysis of a poem will supply direct information concerning these activities, but it may nevertheless be regarded as a prerequisite to saying very much about them. (1941, p. 78)

1.1.2 Assonance

Combarieu

cf. 1.1.1 allitération (1894, p. 196)

cf. 1.1.1 allitération (1894, p. 203)

1.1.3 *Consonance*

RÉITÉRATION

Quicherat

La répétition consécutive de la même consonance, est quelquefois d'un heureux effet. Elle peint une action réitérée; elle montre un à un tous les détails d'un événement ou d'un portrait:
Français, Anglais, Lorrains, que la fureur assemble,
Avançaient, combattaient, frappaient, mouraient ensemble. (**Voltaire**)
(1850, p. 150)

1.1.4 *Graphèmes*

Blondel

cf. 5 étendue (1897, p. 174)
cf. 5 grand (1897, p. 174)
cf. 4.3 -aient (1897, p. 175)

Cohn

Les sons des mots sont directement fonction des lettres qui les composent, lesquelles agissent sur le lecteur à la fois auditivement et visuellement... (1951, p. 99)

... "Other French writers, roughly to the degree of their purity and importance, use letters, however unconsciously, to much the same effect [as Mallarmé] ..." (1962, p. 188)

Reichard, Jakobson & Werth

Percepts are not due exclusively to sound, some combinations are determined by the letters, that is, the writing, as we have seen from E. W.'s conclusions about French vowels. She "sees" *eau* as three "letters" yellow-tan-red, but if she hears open or closed *o*, it "looks" dark blue. (1949, p. 227)

Siegel, Silverman & Markel

... the exclusion of orthographic cues did reduce the capacity of Ss to correctly identify foreign language words. (1967, p. 172)

The general conclusion is that orthographic cues do account, in part, for the effect obtained by Brown, Black, and Horowitz. (1967, p. 173)

Taylor & Taylor

cf. 1.4.7 syllabes (1962, p. 356)

1.1.5 *Onomatopée***Grammont**

L'onomatopée n'est jamais une reproduction exacte, mais une approximation. (1933, p. 377)

Perrine

The usefulness of onomatopoeia, of course, is strictly limited, because it can be used only where the poet is describing sound, and most poems do not describe sound. (1963, p. 181)

Sieberer

cf. 1.1.6 phonèmes (dans Ullmann, 1962, p. 86)

Ullmann

cf. 1.1.6 phonèmes (1959, p. 109)

It is commonly believed that German is richer in onomatopoeic formations than French, but it is hard to think of an objective test which might confirm or disprove this impression. (1964, p. 68)

Vendryes

cf. 1.1.6 phonèmes (1921, p. 215)

1.1.6 *Phonèmes***Atzet & Gerard**

The present results provide no evidence for phonetic symbolism for the languages and word pairs used . . . doubt upon the generality of phonetic symbolism in natural languages . . . if the phenomenon does exist it has thus far been shown to occur only with English-speaking subjects and then only to a questionable and limited extent. (1965, p. 527)

Avram

Discendendo, dunque, dal livello del segno al livello del fonema, A. Avram separa all' interno dell' espressione propriamente detta un

contenuto di secondo grado e un' espressione di secondo grado. » Selon nous, jusqu'à un certain point, la substance phonique est, par rapport au contenu du phonème, ce qu'est la succession de phonèmes par rapport au contenu du morphème. « Pertanto l'insieme dei tratti pertinenti dovrebbe essere interpretato como il 'significato' del fonema, e il suono ('sunset', la sostanza fonica, 'trăsăături fonice') come l'espressione di questo contenuto, cioè come il 'significante'. » (dans **Belardi**, 1969, p. 32)

Bally

... les sons, surtout les combinaisons de sons qui figurent dans ces mots, ont quelque chose de frappant, qu'on chercherait vainement dans ... des mots tels que *table*, *chaise*, *monter*, etc., et ils sont frappants par eux-mêmes, indépendamment du sens que les mots peuvent avoir; ces effets phoniques sont dans un certain rapport avec les sentiments provoqués par les sens des mots. (1952, p. 64)

... les effets phoniques ne se manifestent que s'ils sont favorisés par les facteurs sémantiques; dans le cas contraire, ils restent dans l'ombre et renoncent à leur rôle. Ainsi le mot *claque* déploie ses effets onomatopéiques quand il a le sens de « gifle ». . . ; ils n'apparaîtraient pas si le mot signifiait « bouteille » ou « table ». *Tinter* produit une impression musicale, *teinter* n'en produit aucune, et pourtant les deux ont des sons identiques. (1952, p. 64)

Baudelaire

« Les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique. » (dans **Pommier**, 1932, p. 6)

Baudelaire (*Art Romantique*): « Il ne serait pas ridicule . . . de raisonner *a priori*. . . ; car ce qui serait vraiment (étonnant), c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie. . . » L'audition colorée est donc décidément, pour Baudelaire, un phénomène tout naturel. (dans **Pommier**, 1932, pp. 11, 12)

Belardi

... il parlare è un rumore semantico . . . In verità, Aristotele non predica direttamente tale qualità del fonema, ma certo la riconosce, visto che per lui è asemantica la sillaba, l'unità immediatamente superiore. (1969, p. 29)

Bergeron

Quant à l'alliance intime du son et du sens par des rapports de qualités, elle est sans contredit la plus fréquente, et on pourrait dire qu'elle est constante si ce n'était certains instants, rares d'ailleurs, où il est impossible de trouver une correspondance. (1963, p. 154)

cf. 1.4.7 syllabes (1963, p. 159)

... Valéry exploite au maximum les sons de la langue pour établir le plus grand nombre possible de correspondances. Mettant de côté comme banal l'harmonie imitative, il développe surtout l'alliance du sens et des qualités des phonèmes et du mouvement comme d'ailleurs le rapport entre les effets comiques des sons et le ton de la strophe ou du poème. (1963, p. 169)

Blondel

Tout ainsi que les couleurs et les formes diverses de l'étendue, les sons plaisent ou déplaisent, semblent *beaux* ou *laids*, suivant leur nature et la façon dont ils concourent les uns avec les autres. Cela est vrai, en particulier, de ceux: voyelles, consonnes, syllexes, polysyllexes, polysyllabes ou syphones et périodes, dont l'emploi, infiniment répété, constitue la langue. (1897, p. 5)

... le langage ... envisagé dans son ensemble, comporte donc toujours ... deux formes esthétiques distinctes. La première se compose des beautés et des laideurs mêmes attachées aux sons. Elle s'adresse à l'oreille, aux auditeurs, soit qu'ils parlent en même temps, soit qu'ils se bornent à écouter. La seconde se compose des sentiments agréables ou pénibles qui procèdent de la parole en action. Elle concerne uniquement ceux qui parlent. (1897, p. 7)

Brown

We all know that in poetry the sound sometimes echoes the sense. (1958, p. 114)

Even in poetry, conventional significance is surely more important than representational sound. However, the experiments in phonetic symbolism show that we do have ideas about appropriate sounds and can use them when we are asked to do so. While it is doubtful that any *universal* phonetic symbolism exists there is, without any doubt, a *community* phonetic symbolism, shared by speakers of a given language. Thus the sound values of words *can* be used to com-

municate meanings. There is, in phonetic symbolism, a means of communication *available* to the poet and so I doubt that phonetic symbolism in poetry is altogether imaginary, but I do not doubt that it ordinarily assumes a subtler form than onomatopoeia. (1958, pp. 138, 139)

It is concluded that the phonetic symbolism effect is sensitive to changes of procedure in a way that suggests that phonetic symbolism in natural languages may be limited to pairs naming the extremes of sensible continua and, conceivably, it may be limited to pairs naming continua concerned with magnitude and its concomitants. (& Nuttall, 1959, p. 445)

cf. 1.5.1 mots (1961, p. 508)

Bühler

La tendance à « peindre » à l'aide des sons existe non seulement chez les poètes, mais partout dans le langage en général. Elle n'est en somme que l'une des manifestations de l'effort que fait l'homme pour abolir le caractère indirect que le langage possède. . . . Cette soif de réalité concrète . . . est une attitude psychologiquement très explicable chez celui qui parle. L'homme qui a appris à lire et à interpréter l'univers au moyen des sons sent bien l'outil intermédiaire constitué par la langue et ses lois propres l'écarte de la profusion immédiate que l'oeil est capable d'absorber, l'oreille d'entendre, la main de saisir. Il cherche plus d'une fois à revenir à cette intuition de la réalité sans renoncer pourtant à la représentation par les sons. (1933, p. 101)

Ça et là, dans certains vers, les poètes ont tourné de ces brefs « films sonores » tout en réussissant à demeurer sur le terrain de la langue, parce qu'ils n'ont usé que des libertés qui ne lèsent pas la loi fondamentale de l'édification du langage. (1933, pp. 106, 107)

Dans les langues où l'ordre des mots dans la phrase a une importante fonction syntaxique, comme en français et en anglais modernes, les procédés du « film sonore » sont soumis à des restrictions beaucoup plus fortes que, par exemple, en grec, en latin ou même en allemand. (1933, p. 107)

. . . chaque phonème laisse à la réalisation une marge, à l'intérieur de laquelle la matière sonore peut être modelée dans un sens pictural. Le jeu des phonèmes n'est entièrement libre que dans les directions

où les lois phonologiques d'une langue donnée ne s'exercent pas, qui ne sont pas « importantes » pour cette langue. (1933, p. 109)

Les sujets . . . mettent et entendent dans les sons la seule chose dont ils disposent, c'est-à-dire leur conception extrêmement personnelle et même toute momentanée des choses; c'est eux-mêmes qui se trouvent caractérisés, et nullement une conception générale qui serait celle du « germanophone » présent ou passé. (1933, p. 118)

Cassirer

Aside from mere interjections, which "say" nothing, which still carry no objective signification, there is scarcely any class of words in which the character of "natural sounds" is so pronounced as in those which designate here and there, the near and the distant. In most languages, nearly all the demonstrative particles which serve to designate these distinctions can still be recognized as echoes of direct "phonetic metaphors." Since in the various types of showing and indication, sound serves merely to intensify the gesture it remains here entirely within the sphere of vocal *gesture*. (1965 I, p. 201)

Chastaing

Plus un ton est haut, plus la couleur à laquelle il s'allie est lumineuse. (1961, p. 360)

. . . ils réagissent, en fait, à des voyelles écrites et visibles. Moralité: l'expression d'*audition colorée* est littéralement impropre dans 87 cas sur 100. Parmi nos collaborateurs, 13 sur 100, seulement, colorent des phonèmes. (1961, pp. 361, 362)

Quand Baudelaire parle de « l'aurore grelottante en robe rose et verte », il viole, avec des voyelles peu aurorales, la vérité des motivations phonétiques. Il paraît cependant croyable. Comment? Au moyen d'une « motivation lexicale »: avec 6 *r*, 3 *o*, 3 *œ* et 2 *o*, son vers redit le mot *aurore*. (1962, p. 12)

Mais si vous jugez que des vers, dont les phonèmes « représentent » symboliquement la clarté ou l'obscurité qu'ils énoncent, méritent un prix de créance et de vérité, n'en concluez pas que les vers où manque la « représentation » symbolique des phonèmes soient nécessairement faux et incroyables. Pourquoi? Parce que 1) tous les cas de symbolisme phonétique ne sont pas « représentatifs », 2) tous les cas de symbolisme, dans les paroles, ne sont pas phonétiques. (1962, p. 12)

Chatman

If we consider the possible literary use of the most primitive unit of language, the segmental phoneme – the discrete sound, like /p/, /t/, /k/, excerpted from the stream of speech – we find ourselves in the middle of a famous old squabble. Do phonemes have intrinsic as well as referential meaning? Is there such a thing as sound symbolism? Can sounds in and of themselves be used expressively by a poet? It is our inclination – perhaps even our duty – to deny the proposition out of hand. (1957, p. 248)

Segmental sounds occur in patterns and clusters which have aesthetic effects if not readily discernible meanings. (1957, p. 250)

Cohen

Le rapport son-sens est, on le sait, arbitraire. Mais ceci n'est vrai que du signe isolé. Dès que l'on passe au système, la motivation réapparaît. Les rapports entre signifiants, en effet, sont les mêmes que les rapports entre signifiés. C'est là un principe fondamental sans lequel aucune langue ne saurait fonctionner. (1966, p. 78)

Sur ce fameux problème de l'expressivité des sons, il existe toute une littérature dont la lecture peut laisser, en fin de compte, un sentiment de scepticisme. (1966, p. 87)

Le vers semble chargé d'opérer une dé-différenciation. Le phonème qui ne fonctionne dans la langue que comme trait distinctif fonctionne en poésie en sens exactement inverse. (1966, p. 88)

... le son, dans le poème, reste un signifiant de part en part. (1966, p. 93)

Cohn

cf. 1.1.4 graphèmes (1951, p. 99)

Critically, Plato, in his *Cratylus*, had taken the matter very seriously, defining the aesthetic and ideational impact of each of the Greek letters (they often concord with the equivalent French or English). (1962, p. 187)

... the key word *hiver* is tightly interlocked with five other words all of which contain the letters *i*, *v*, *e*, *r*, and with numerous other words featuring the *i* sound. (1965, p. 125)

mort echoes its antithesis *trionphait*, which contains all its letters (in reverse order). (1965, p. 154)

Combarieu

... cette prétendue relation des sons avec les idées ne peut pas être établie sur des preuves sérieuses. (1894, p. 199)

Condillac

« La *qualité des sons* contribue à l'expression des sentiments. Les sons ouverts et soutenus sont propres à l'admiration; les sons aigus et rapides, à la gaieté; les syllabes muettes, à la crainte; les syllabes traînantes et peu sonores, à l'irrésolution. Les mots durs à prononcer expriment la colère; plus faciles à prononcer, ils expriment le plaisir ou la tendresse etc. » (dans **Combarieu**, 1894, pp. 186, 187)

Cressot

L'expressivité d'un son est donc subordonnée à un rapport étroit entre le son, le contenu du mot et le sens de la phrase, et M. Bally a pu écrire: « c'est le sens du mot qui pousse à chercher un effet musical dans un groupe de sons ». (1959, p. 19)

Considéré isolément, un son n'a d'expressivité évidente que dans la mesure où il rappelle un bruit en rapport avec la chose évoquée. (1959, p. 19)

Par ses sonorités, le vers de V. Hugo:

Sa barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril!

suscite à la fois l'image visuelle du ruisseau et l'image musicale du bruit de l'eau. (1959, p. 22)

Delbouille

... il est faux d'affirmer qu'en poésie le son a autant d'importance que le sens. (1960, p. 133)

Valéry a défini le poète comme étant « un homme pour qui les sons du langage ont une importance égale à celle du sens » (*Variété III*, p. 299). Pour lui, il n'y a de poésie que dans la mesure où l'union du sens et du son est possible. (1960, p. 136)

Il n'y a pas, il ne peut pas y avoir en poésie équivalence entre le son et le sens. Aussi important que soit le son, aussi obsédant qu'il puisse se faire, il sera toujours soumis au sens. (1960, p. 137)

Valéry: « ... la valeur d'un poème réside dans l'indissolubilité du son et du sens »: que son et sens soient indissolubles, cela ne veut pas dire que cette indissolubilité fait, et fait seule, la valeur du poème. (1960, p. 137)

Eberhardt

It has been shown that phonetic combinations can have symbolic values. (1940, p. 40)

Fónagy

Des expériences faites avec des sujets américains, allemands, français et suisses, et quelques chinois, tendent à montrer la valeur universelle de ce symbolisme des sons du langage. . . (1966, p. 78)

Les phonèmes jouent en poésie un double rôle. D'une part, ils constituent les éléments des morphèmes (ou monèmes), qui relie, par une convention arbitraire, le signe à la réalité à l'intérieur de la phrase; mais d'autre part, ils sont directement liés à l'expérience, par des correspondances symptomatiques et symboliques entre les phénomènes phonétiques et les phénomènes non linguistiques. (1966, p. 90)

Fouché

. . . il faut avouer que l'accord entre son et idée n'existe pas dans la grande majorité des mots. La plupart des idées sont exprimées par des formes qui ne présentent aucun symbolisme phonétique, et un peu partout la même idée, avec plus ou moins de nuances il est vrai, est rendue par plusieurs mots qui n'offrent, à ce point de vue, aucun point de contact. (1935, p. 123)

. . . la valeur symbolique du phonème n'existe en lui qu'à l'état de virtualité, de puissance; elle ne passe pour ainsi dire à l'acte que dans certaines conditions qui font que le caractère onomatopéique ou expressif d'un mot est avant tout quelque chose de subjectif. La valeur symbolique des phonèmes « ne vient en lumière que poussée en avant par la signification du mot » ou, plus exactement, pour parler encore avec M. Grammont, « un mot n'est une onomatopée qu'à condition d'être senti comme tel ». (1935, p. 124)

« La répétition des phonèmes, elle aussi, n'est expressive qu'en puissance, et un mot peut posséder plusieurs fois le même son, la même syllabe, sans exprimer, en rien la répétition, si l'objet désigné ne comporte pas cette idée ». (1935, p. 124)

Les sons . . . ne sont pas expressifs de leur nature; c'est notre conscience qui met en lumière leur expressivité. On peut supposer un moment très lointain, où, . . . il a pu ne pas en être ainsi. . . Depuis le jour où le son est devenu un symbole, le langage n'a cessé de

travailler dans le sens de l'abstraction : tout ce qui rappelait de trop près le monde sensible a été limité de plus en plus. La multiplication des concepts nous éloigne de la réalité concrète. (1935, p. 135)

Fowkes

Robert A. Fowkes: Sound methodology is violated in assigning subjective, synchronic significance to a phenomenon which is actually diachronically determined. The existence of a phoneme in a language is the result of historical process, not of synchronic esthetics. (dans **Householder**, 1946, p. 84)

de Goeje

Je suis parfaitement d'accord avec ceux qui sont d'avis que dans nos langues européennes modernes il n'y a, le plus souvent, aucun rapport entre sens et son. Ce sont seulement les orateurs, les écrivains et surtout les poètes qui en choisissant leurs mots rétablissent quelque peu ces rapports. Mais on ne peut en conclure qu'un rapport naturel entre sens et son n'ait jamais existé et non plus qu'il soit impossible que des restes considérables se soient conservés dans un grand nombre de langues. (dans **Fouché**, 1935, p. 136)

Grammont

Dans toutes les langues actuellement parlées sur la terre les éléments phoniques, phonèmes, accents, tons, etc., n'ont d'une manière générale aucune valeur sémantique propre. Les mots eux-mêmes, qui sont des agglomérations de phonèmes, n'ont que des significations arbitraires ... (1933, p. 377)

cf. 1.5.1 mots (1933, p. 396)

... les phonèmes ... ne sont expressifs qu'en puissance et n'expriment réellement quelque chose que si l'idée qu'ils recouvrent est susceptible de mettre en lumière leur pouvoir expressif. (1937, p. 129)

Les phonèmes ne sont expressifs qu'en puissance et n'expriment réellement quelque chose que si l'idée qu'ils recouvrent est susceptible de mettre en lumière leur pouvoir expressif. (dans **Herescu**, 1951, p. 156)

Graur

... la valeur symbolique apparaît bien plus nettement lorsque les sons discutés sont organisés en groupe que lorsqu'ils sont isolés. (1959, p. 74)

Guiraud

... la prétention de donner à chaque phonème une valeur sémantique fixe n'avait aucun fondement objectif; à qui propose « petit », « pygmée », « Lilliput », « miette », « microbe » comme exemple de la spécialisation de l'« i » dans l'expression de la petitesse, on n'a aucune peine à répondre « moutard », « poucet », « atome », « goutte » et que d'ailleurs si « petit » a un « i » en français, « small » en anglais a un « a ».
(1953, p. 133)

C'est surtout dans les combinaisons entre voyelles et consonnes que réside l'expression. (1953, p. 141)

Ces aptitudes sont évidemment virtuelles et doivent s'appuyer sur le sens. (1953, p. 141)

On ne saurait donc nier qu'il existe une symbolique des sons. (1953, p. 142)

Il n'est pas un poète depuis Rimbaud, qui n'ait cherché plus ou moins consciemment, plus ou moins systématiquement à résoudre le problème d'une symbolique des sons. Non-sens linguistique peut-être, mais vérité poétique – dans la mesure où la vérité est cela qui engendre les oeuvres. (1953, p. 143)

... l'accumulation des phonèmes est expressive dans « mystérieusement » ou « universellement ». (1953, p. 146)

cf. 1.5.1 mots (1953, p. 148)

... des réactions ne manquent pas contre une interprétation trop littérale de l'arbitraire du signe. Les poètes et les stylisticiens ne l'ont jamais entièrement acceptée et ont toujours reconnu l'existence d'une symbolique des sons dans l'emploi qu'en font les écrivains et dans les effets qu'ils tirent de la forme phonique des mots. (1967, p. 65)

L'onomatopée articulaire est l'image d'un mouvement. Elle se présente sous la forme d'une racine bilittère à élément vocalique variable. La voyelle alterne sous des formes *i/a/o* respectivement « mince »/« large »/« arrondi » et le consonantisme est de deux types : labial et lingual. On a une série labiale: B. B., B. F., P. P., P. F., etc., qui exprime le mouvement des lèvres ou des joues d'où les idées de « parler », « manger », « faire la grimace » et tous les sens métaphoriques dérivés tels que « se moquer », « donner une gifle », etc. ...
(1967, p. 66)

L'image s'attache à la forme dans son ensemble, à la combinaison des sons; . . . elle n'est pas liée directement aux phonèmes, mais à leurs composantes, à leurs traits pertinents (voix, aperture, articulation). C'est pourquoi une même image peut être obtenue à partir de phonèmes différents, dans la mesure où ils comportent des traits phonétiques communs. (1967, p. 91)

Les valeurs onomatopéïques ne sont jamais qu'en puissance; il faut pour qu'elles se matérialisent qu'elles soient actualisées par le sens, phénomène que nous avons appelé ailleurs rétrosignification, et qui est de nature physique; c'est une emphase des propriétés phoniques qui ainsi sont sensibilisées et mobilisées. (1967, p. 91)

Guyau

« Les voyelles, dit M. Guyau (*Problèmes d'esthétique contemporaine*), constituent *comme* la coloration du langage (puisqu'elles se distinguent l'une de l'autre par le timbre, couleur du son); les consonnes ou articulations ne sont que les lignes qui séparent les unes des autres les diverses bandes colorées et les empêchent de se confondre. Elles sont comme les nervures du langage. . . (dans **Combarieu**, 1894, p. 198)

Herescu

Les sons deviennent expressifs quand l'idée s'y prête. (1951, p. 156)

. . . si *les mêmes sons* concourent à une si *grande variété d'effets*, c'est qu'ils ne sont expressifs qu'en puissance; ils ne deviennent expressifs qu'en raison des contextes. Un lien concret s'établit entre l'énoncé et les sons qui le composent, mais dans certaines conditions seulement et toujours *a posteriori*. (1963, p. 12)

Pour nous, en tout cas, il est évident que le son n'existe jamais à l'état pur dans le langage; exception faite de quelques interjections, la langue ne comporte réellement que des groupes de sons; et leurs combinaisons indéfiniment nombreuses ne présentent, du point de vue de l'expressivité, qu'une infinité de cas particuliers. (1963, p. 13)

Il s'ensuit que ce qui importe dans ce procédé expressif qui est à la base de la sonorité du vers, c'est le fait de répéter certains sons, de certaine manière, en relation avec certains sens, mais non *quels* sons, de *quelle* manière et avec *quels* sens. Nous formulerons ainsi cette autre loi stylistique: Dans tous les faits de style, c'est le procédé en

soi qui importe, et non les éléments constitutifs du procédé. (1963, p. 15)

Humboldt

... Wilhelm von Humboldt enseignait qu' « il existe entre le son et la signification une apparente connexion, laquelle cependant ne se prête que rarement à une élucidation exacte, n'est souvent qu'entrevue et dans la plupart des cas demeure obscure ». (dans Jakobson, 1966, p. 22)

Hytier

Les *images auditives* poétiques sont bien moins fréquentes qu'on se le figure communément. Signalons encore une confusion verbale. Celle dont il s'agit ici consiste à prendre l'une pour l'autre l'image proprement auditive évoquée par le poète (par exemple, le son d'une cloche ou le cri d'une locomotive) et la résonance qu'ont en nous les sonorités du vers, c'est-à-dire, non une image, mais un ensemble de *sensations*. La sensation auditive du vers n'est pas plus une image auditive que le plaisir musical des mots n'est le plaisir poétique. (1923, p. 60)

Jacques-Benoist

Racine varie les sonorités avec vigueur, éclat, mouvement:
 S'ils parlent, si les cris succèdent aux murmures
 Rome a ses lois, Seigneur, n'avez-vous pas les vôtres? (dans Racine, 1966, p. 73)

Jakobson, Fant & Halle

The smallest meaningful unit in language is called *morpheme* ... The distinctive features and the phonemes possess no meaning of their own. (1963, p. 14)

Two phonemes contrasted as grave and acute (e.g., /u/ vs. /y/ or /i/ vs. /i/ or /f/ vs. /s/) are easily identified as dark and light respectively by responsive subjects synesthetically oriented, while the contrast of flat and plain, /u/ vs. /i/ or /y/ vs. /i/, produces rather a sensation of depth, breadth, weight and bluntness vs. thinness, height, lightness and shrillness. (1963, p. 32)

Jakobson

En accord avec Bally et Sechehaye, A. Meillet et J. Vendryès mirent également en lumière « l'absence de rapport entre sens et son », et Bloomfield fit écho au même point de doctrine: « Les formes de la langue sont arbitraires ». (1966, p. 25)

Il existe des langues dans lesquelles les formes du pluriel se distinguent du singulier par l'addition d'un morphème, alors que, d'après Greenberg, il n'existe aucune langue où cette relation soit inversée, et où, par opposition aux formes du singulier, celles du pluriel soient entièrement dépourvues d'un tel morphème additionnel. Le signifiant du pluriel tend à répondre à la signification d'une augmentation numérique par un accroissement de la longueur de la forme.

Fr.	je finis	-	nous finissons
	il finit		ils finissent
	tu finis		vous finissez (1966, p. 30)

... dans diverses langues indo-européennes, les degrés de comparaison des adjectifs – positif, comparatif, superlatif – présentent un accroissement graduel du nombre de phonèmes; par ex., *high* – *higher* – *highest*, *altus* – *altior* – *altissimus*. De cette manière, les signifiants reflètent la gamme des gradations des signifiés. (1966, p. 30)

Jespersen

... sounds may in some cases be symbolic of their sense, even if they are not so in all words. If linguistic historians are averse to admitting sound symbolism, this is a natural consequence of their being chiefly occupied with words which have undergone regular changes in sound and sense; and most of the words which form the staple of linguistic books are outside the domain of sound symbolism. (1934, p. 397)

... as sound is always produced by some movement and is nothing but the impression which that movement makes on the ear, it is quite natural that the movement itself may be expressed by the word for its sound: the two are, in fact, inseparable. (1934, p. 399)

No language utilizes sound symbolism to its full extent, but contains numerous words that are indifferent to or may even jar with symbolism. To express smallness the vowel [i] is most adequate, but it would be absurd to say that that vowel always implies smallness, or

that smallness is always expressed by words containing that vowel: it is enough to mention the words *big* and *small*, or to point to the fact that *thick* and *thin* have the same vowel, to repudiate such a notion. (1934, p. 406)

It will be seen that our conception of echoism and related phenomena does not carry us back to an imaginary primitive period: these forces are vital in languages as we observe them day by day. Linguistic writers, however, often assume that sound symbolism, if existing at all, must date back to the earliest times, and therefore can have no reality nowadays. (1934, p. 409)

Similarly de Saussure gives as one of the main principles of our science that the tie between sound and sense is arbitrary or rather motiveless (*immotivé*), and to those who would object that onomatopoeic words are not arbitrary he says that “they are never organic elements of a linguistic system. Besides, they are much less numerous than is generally supposed. Such words as Fr. *fouet* and *glas* may strike some ears with a suggestive ring; but they have not had that character from the start, as is sufficiently proved if we go back to their Latin forms (*fouet* derived from *fagus* ‘beech’, *glas* = *classicum*); the quality possessed by, or rather attributed to, their actual sounds is a fortuitous result of phonetic development.” (1934, p. 410)

[Jespersen] conclut en précisant:

- a) que le langage utilise le symbolisme des sons mais contient de nombreux mots qui sont indifférents ou même vont à l’encontre d’un tel symbolisme.
- b) Des mots qui ont été à un certain moment symboliquement expressifs, peuvent cesser de l’être à la suite de leur développement historique (phonétique ou sémantique).
- c) D’un autre côté, certains mots peuvent avoir au cours de leur histoire, acquis une valeur symbolique. (dans **Guiraud**, 1953, p. 135)

Johnson, Suzuki & Olds

... supports the notion that phonetic symbolism exists. The existence of phonetic symbolism is further supported by the finding that deaf subjects do not match in the predicted fashion, nor do they show significant overall agreement between themselves in their matching behavior. (1964, p. 236)

Katz & Hall

The sounds of a language do have qualities independent of the meaning of the words. (1970, p. 12)

... the human mind tends to associate intellectual concepts with sense impressions: we group certain sounds with certain feelings or ideas: soft and harmonious sounds go with gentle thoughts, solemn sounds with serious considerations, sharp or harsh sounds with violent feelings such as hatred or anger, and so on. (1970, p. 12)

Langer, Sampson & Rosenberg

Subjects tended to make more referent "errors" in remembering the noncongruent responses. These "errors" were predominantly congruent rather than noncongruent. The results appear to be true for a range of phonetic symbols and their verbal referents along different dimensions of meaning... (1966, p. 432)

Lehmann

La valeur expressive de *-o-* (prononcé avec la bouche et les lèvres très arrondies) et de *-i-* (aperture minimale de la bouche, prononciation au point le plus élevé du palais) ne repose pas sur le son produit, mais sur la position qu'ont les organes articulatoires en le prononçant. (1949, p. 108)

Macdermott

... every sound has a more natural affinity with one emotion or one group of emotions than with any other, and ... most poets ... avail themselves of these latent affinities, and ... they do this, not so much by translating each concept into an imitative word, as by making the general effect of the dominant consonants and vowels within a unit suggest the meaning of the whole unit. (1940, p. 16)

... in some poems the sound of the words does not help to convey the meaning. On the other hand it seldom, if ever, actually contradicts it... (1940, p. 16)

Marouzeau

cf. 1.4.7 syllabes (1955, p. 69)

Indépendamment du sens attribué aux mots dans lesquels ils figurent, les sons du langage peuvent avoir par eux-mêmes une valeur expressive. (1965, p. 33)

Nous nous imaginons entendre le chant du coq dans *cocorico* et celui de l'alouette dans *tirelis*, et ne prétendons rien percevoir de retentissant dans *coquelicot*, *Porto Rico*, *tire lire*. (1965, pp. 53, 54)

La valeur expressive des sons est réelle, mais latente; elle est à notre disposition; nous la percevons avec satisfaction et la faisons sentir quand les circonstances nous y invitent; nous l'escamotons si elle est hors de propos. C'est dire à quel point la stylistique des sons est chose subjective et délicate, et quelle circonspection nous devons mettre à l'interpréter. (1965, p. 54)

Martinet

Les phonèmes, produits de la seconde articulation linguistique, se révèlent . . . comme les garants de l'arbitraire du signe. (1957, p. 110)

« Les unités distinctives ont une forme parlée, mais n'ont pas de signification en elles-mêmes. » (dans **Belardi**, 1969, p. 25)

Masson

Sound-associations and habits of patterning in literature are enormously conditioned by a language's method of utterance, and by its distribution of sounds relatively to each other. Thus, we can already state as a rough generalization that the structure and voice-production of English go with complicated consonantal patternings, while those of French suit syllabic patternings. Statistics *would* be in place here, but applied to the phonology rather than to the literary texts. (1955, p. 63)

Mc Murray

cf. 1.5.1 mots (1960, p. 172)

. . . differences in phonetic structure of words do lead to different placement along dimensions of experience . . . (1960, p. 173)

Michel

. . . le sens déclenche seul la valeur imitative ou suggestive des sons. (1954, p. 206)

Morier

Il [Verhaeren] reconnaissait donc à certains sons le pouvoir d'évoquer. A ce titre, le phonème devient un signe, le représentant d'idées avec lesquelles il offre des affinités. Et pour tout dire, c'est un symbole.

Dont les larges langues lappent, sans phrases,
Les ailes d'or et le whisky, couleur topaze,

(Verhaeren, *Les villes tentaculaires*)

Inutile d'insister sur les mouvements de langue qui nous sont imposés! (1943 a, pp. 222, 223)

Newman

The basis of phonetic symbolism is fundamentally objective. The symbolic scale is constellated in accordance with such mechanical factors as position of articulation, acoustic resonance-frequency, size of oral cavity, vocalic length, consonantal voicing, and phonetic structure. (1933, p. 75)

The sequences of the tongue-position in articulation and of consonantal voicing appear to be basic factors in the patterns of magnitude – and darkness – symbolisms; but such factors as vocalic length and the size of the oral cavity are relevant only for judgments of magnitude. (1933, p. 75)

Nyrop

C'est une opinion généralement répandue que le nom est lié à la chose qu'il désigne, par un lien naturel, qu'il y a un rapport intime entre le son et le sens . . . cette manière de voir a pour conséquence que le sens des mots n'est pas fortuit mais nécessaire. (1913 IV, p. 396)

Paget

. . . speech is a form of pantomimic sign-language performed by the tongue and lips instead of by the hands and body. (1930, couverture)

. . . a rotary tongue-gesture, such as might be represented, say, by the tongue-track diagram  might obviously be construed in many different ways. It might mean to roll away or to bind round, it might mean an egg, or a circle or disc, or it might be interpreted symbolically to mean a year, or continuity, or even eternity! (1930, p. 166)

cf. 1.5.1 mots (1930, p. 174)

. . . les sons du langage ne miment pas ce que nous observons réellement, et . . . nous n'utilisons les sons que pour indiquer les mouvements essentiels qui portent avec eux la signification du langage. (1933, p. 94)

Un phonème est un type de geste buccal qui a une signification mimique. . . (1933, p. 95)

Il y a un autre phénomène particulièrement intéressant du langage parlé qui s'explique facilement par la mimique, et qui, sinon, reste mystérieux: c'est le rapport entre le son et le sens observé dans ce qu'on appelle les "phonesthèmes". (1933, p. 96)

Perrine

The poet, unlike the man who uses language to convey only information, chooses his words for sound as well as for meaning, and he uses the sound as a means of reinforcing his meaning. So prominent is this musical quality of poetry that some writers have made it the distinguishing term in their definitions of poetry. Edgar Allan Poe, for instance, describes poetry as "music. . . combined with a pleasurable idea." (1963, p. 147)

Pierce

. . . Pierce . . . sa thèse est que « les plus parfaits des signes » sont ceux dans lesquels le caractère iconique, le caractère indicatif et le caractère symbolique « sont amalgamés en proportions aussi égales que possible ». (dans **Jakobson**, 1966, p. 27)

de Piis

En calculant vos sons, tristes ou gracieux,
Vous peindrez à l'oreille aussi vite qu'aux yeux. (1785 b, p. 3)

La pensée a beau naître, et renaître sans cesse,
Le mot Français la suit, il l'atteint, il la presse,
Et dans le cercle étroit d'un son juste et borné
Il en fixe à l'instant le sens déterminé. (1785 b, p. 10)

Pope

True ease in writing comes from art, not chance,

. . .

The sound must seem an echo to the sense. (Alexander Pope from *An Essay on Criticism*) (dans **Perrine**, 1963, p. VIII)

Alexandre Pope: "Le son doit faire écho au sens." (dans **Jakobson**, 1966, p. 136)

Quicherat

Des articulations molles, faciles et liantes, ou rudes, fermes et heurtées des voyelles sonores, des voyelles muettes, des sons graves, des sons aigus, et un mélange de ces sons, plus lents ou plus rapides, forment des mots qui, en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit ou le mouvement, ou l'un et l'autre à la fois, comme en français les mots *hurlement*, *gazouiller*, *mugir*, *aboyer*, *miauler*. C'est avec ces termes imitatifs que l'écrivain forme une succession de sons qui, par une ressemblance physique, imitent l'objet qu'ils expriment. (1850, p. 145)

Ransom

Syllables and words, even elementary phrases are language units which phonetically have very little more color of their own than chameleons. The character which they take on so instantly and display so positively is that of the logical meanings. (Central or marginal, denotative or connotative meanings). The phonetic elements would not be serviceable for language if they were not indefinitely negotiable; that is, able to be dissociated quickly and cleanly from given meaning and reassociated with fresh ones. (dans **Chatman**, 1957, p. 249)

Regnaud

« La recherche de cette correspondance des sons avec les idées a été poussée par les poètes de l'Inde jusqu'à la puérilité. » (M. Regnaud. *La Rhétorique sanscrite considérée dans ses rapports avec la Rhétorique classique*. Paris: Leroux, 1884) (dans **Combarieu**, 1894, p. 181)

Reichard, Jakobson & Werth

Several linguists who are in a position to record the development of children's learning, aver that children take it for granted that sounds and words have color, but the child's assumption is either unrealized by adults, or if discovered, may be laughed at. . . . it was found that some adults retain their early childhood pictures, and correlate with them other percepts. . . . There is sometimes remarkable correspondence between vowels and color even among persons speaking different languages. (1949, p. 224)

The color, form, and motion symbolism is nearly the same for sounds of all languages in which E. W. can make identifications. (1949, p. 227)

cf. 1.1.4 graphèmes (1949, p. 227)

Since the correlation between sound and color is more common to children than to adults, it is probable that those children who are trained by imaginative or sympathetic adults retain their color images into adulthood, and that the cultural factor is training. (1949, p. 230)

Richards

Very detailed analyses of correspondences between sound and sense are perhaps always open to suspicion... (1929, p. 37)

The relations of sound-effects to the rest of the happening in the poem are too subtle and too mingled for any analysis to have much cogency. . . . Most alleged instances of onomatopoeia, for example, are imaginary, are cases of the suggestion much more than of the actual imitation of sounds, and equally strong suggestion can be given in other ways. Moreover onomatopoeia never by itself gave any line of verse poetic merit. (1929, p. 131)

In the reading of poetry the thought due simply to the words, their *sense* it may be called, comes first; but other thoughts are not of less importance! These may be due to the auditory verbal imagery... (1960, pp. 128, 129)

Rosetti

. . . il faudrait renoncer à fonder une science des valeurs impressives et expressives des phonèmes, du moment qu'il n'est pas possible d'assigner à chaque phonème une valeur objective, et une seule! (1940, p. 167)

Rousseau

L'oreille musicienne de Rousseau ne s'y est pas trompée:

Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.

« Ce vers est admirable; l'harmonie seule en fait image. Je vois un grand vilain bec ouvert; j'entends tomber le fromage à travers les branches ». On ne peut mieux dire. (dans **Clarac**, 1947, p. 78)

Roustan

« Grasse, maflue et rebondie » (La Fontaine, III, 17) Les sonorités suggestives: « le vers 9 est tout reluisant de graisse » (M. Roustan) (dans **La Fontaine**, 1964, p. 50)

de Saussure

... concluent avec de Saussure à l'arbitraire et à l'immotivation du signe – « la qualité possédée ou plutôt attribuée à leurs sons actuels est un résultat fortuit (du) développement phonétique (des mots) ». (dans Guiraud, 1953, p. 133)

Sebag

Le phonème, unité phonique minimum porteuse d'information, est un signe à une seule face; il n'a pas de signifié; mais en rentrant en combinaison avec d'autres phonèmes, il permet de construire des unités signifiantes plus vastes (les monèmes dans le langage de A. Martinet) auxquelles est effectivement associée une signification. De la seconde articulation en phonèmes permettant de différencier les monèmes les uns des autres, il découle que les unités de première articulation sont dans un rapport conventionnel à leur sens: vous ne pouvez pas par la combinaison d'éléments privés de sens aboutir à des éléments signifiant nécessairement une certaine réalité. (1964, p. 108)

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes? Le signifié dont ce vers est porteur est double et il est obtenu par des moyens radicalement opposés: le langage est d'une part traité suivant ses propres critères: juxtaposition de signes dont chacun est pourvu d'un sens, le message découlant de cette juxtaposition linéaire; d'autre part ramené à une indistinction première – le sifflement est corrélatif de toute la chaîne – qui annihile sa fonction linguistique et l'immerge dans la matière dont il est fait, la nature sonore. (1964, p. 109)

Seche & Seche

Les sujets d'une communauté linguistique ne peuvent pas indiquer le sens d'une onomatopée uniquement sur la base de ses sons. (1958, p. 196)

Si le support phonétique de l'onomatopée était conditionné par un certain contenu, on devrait trouver, au moins dans toutes les langues apparentées, la même forme pour le même contenu onomatopéique, ce que l'on ne constate que dans peu de cas. (1958, p. 196)

Shapiro & Beum

... we have a situation in which *sounds* are uttered and perceived *consecutively*. As written or spoken syllables move forward, they

create images and ideas that we understand and respond to. Simultaneously, we respond also to the very sounds themselves and to the quality of their movement: their relative speed or slowness, and any patterns of regularity, or relative regularity, they may form. The stream of sound turns into images and thoughts and feelings; but it also registers in its own right. (1965, p. 1)

Sound, its movement and pattern, is at the very heart of a poem; it is part of the poet's technique, and as important in determining our imaginative and emotional responses to a poem as are the meanings of the words themselves. It might make the point to say that a poet's prosody – his control of the stream of sound – is his language within a language. (1965, p. 2)

Usually, he [the poet] creates a form that "says" the same thing as the words themselves say: the prosody complements the poem's thought and feeling, helping to fuse all the various elements into an indivisible and compelling experience. (1965, p. 2)

A given poem, or any part of a poem, might aim at one or both of two effects: 1) the suggesting of *natural sounds* – the clangor of a brass band, the drumming of bees or gnats, the lulling trickle of water, not by single words, but by repeating certain sounds so that they dominate the line or passage; 2) the suggesting of *physical qualities* other than sound, or physical processes, or even psychological states – spaciousness, slow or hesitant movement, celerity or agility, tension or anxiety, blustering or babbling – by making certain kinds of sounds prominent by repetition or by position. There can be no doubt that poets aim at imitative effects, at creating a physical texture that *enacts* the meaning as well as states it. (1965, p. 13)

Certain critics and linguists have questioned, however, whether sound can really be expressive. John Crowe Ransom, I. A. Richards, and Seymour Chatman, for example, are inclined to believe that the suggestive powers of verbal sound are slight or nonexistent. They point out that the same or highly similar patterns of sound render different effects in different contexts, and they doubt, therefore, that particular sounds suggest particular qualities. (1965, p. 14)

... this power of suggesting natural sounds or other qualities is relatively *weak* – too weak to operate unsupported by meaning – and because of its range, is only *latent*. The semantic content of words has to activate and focus this imitative potential. If the semantic

element does not do this, then the collocations of sounds are in most cases merely neutral. (1965, p. 15)

Acoustic expressiveness is as much a fact as the fact of *tempo*. And it works in much the same way. We tend to read a passage. . . more slowly if the *sense* of the passage gives us images of languidness or lethargy, more quickly if the passage describes an exciting race or any rapid development; at the same time, the tempo of the passage is influenced by such physical qualities as syllable length, stress distribution, and ease of utterance. (1965, p. 15)

In the vast majority of poems and parts of poems no specific imitativeness, no enactment, is intended, and we perceive the sound pattern as merely pleasant or not unsuitable. (1965, p. 15)

Sieberer

“Onomatopoeia will ignite only when the expressive possibilities latent in a given sound are, as it were, brought to life by contact with a congenial meaning.” (dans Ullmann, 1962, p. 86)

Skinner

Not all the sounds in a poem contribute equally to its effect, nor do they represent equal opportunities of selection and manipulation on the part of the writer. The formal analysis of a poem is facilitated by a preliminary choice of the principal sounds, especially the syllables receiving emphasis when the line is scanned, as well as a number of other obviously important words. (1941, p. 65)

Smithers

. . . ideophones do constitute a notable exception to the principle that the linguistic sign is wholly conventional. (1954, p. 110)

Solomon

. . . when sounds have a preponderance of energy in the lower frequencies, they are said to be “heavy”, “large”, “rumbling”, “wide”, and “low”. Conversely when the energy concentration is in the high frequencies, they are judged to be “light”, “small”, “whining”, “narrow”, and “high”. (1959, p. 495)

. . . sounds with energy concentration in the octave band 600–1200 cps are definitely judged as “tight” sounds. . . (1959, p. 495)

... sounds with a preponderance of energy in the low frequencies are judged “colorful”, while sounds with the energy concentrated in the high frequencies are judged “colorless”. Statistical significance is attained for the octave bands 75–150, 1200–2400, and 2400–4800 cps. (1959, p. 496)

... sounds with energy concentrated in the lower octave bands are reliably judged as “strange” (significantly so for the octave bands 75–150 and 300–600 cps, at the 5% level of confidence), while sounds with energy concentration in the higher octave bands are judged “familiar” (beyond the 5% level of confidence for octave band 4800–9600 cps). (1959, p. 496)

Sørensen

Un des points les plus importants de la théorie du langage est la découverte du caractère *arbitraire* du signe (F. de Saussure) (1944, p. 252)

... le principe de l'arbitraire du signe une fois posé et utilisé, on n'a pas oublié que les signes (les sons) possédaient des qualités intrinsèques, une sorte de signification toute symbolique qui pouvait se réaliser dans certains mots et sous certaines conditions. (1944, p. 252)

... le principe même de la valeur symbolique des sons nous semble hors de doute... (1944, p. 253)

... Comme chaque son a une valeur impressive inhérente, chaque mot peut devenir impressif si le contexte s'y prête. (1944, p. 255)

Toutefois, il serait très faux de croire qu'on ait toujours imitation ou valeur expressive quand on trouve une accumulation de sons qui, selon leur valeur inhérente, concourrait à un effet défini. (1944, p. 255)

... bien que Grammont dise très justement que l'effet onomatopéique ou expressif ne se fait sentir que si la signification des mots employés s'y prête, il ne semble pas qu'il est juste de dire que les voyelles ne soient pas onomatopéiques *par nature* (Traité p. 387), car l'effet expressif est quelque chose de latent qui doit être lié à la nature intime de chaque son, et cette qualité se dégage si le sens du mot s'y prête ou si le contexte est de caractère imitatif ou expressif. Il me semble que les remarques générales de Grammont (v. Traité p. 415) sont trop prudentes... (1944, p. 255)

... le commentaire phonétique, uniquement basé sur le jeu des voyelles et des consonnes, ne dépasse pas le sens des mots pris littéra-

lement, et qui plus est : ce commentaire *suffit*, car ce passage du poème montre comment le sens *littéral* est celui que portent les *lettres*, écoutées comme sons expressifs du langage. (1944, p. 258)

Le fait est que l'explication phonétique suffirait pour comprendre les intentions de Valéry [dans *La Jeune Parque*]. (1944, p. 343)

Taylor & Taylor

Phonetic symbolism exists, but is not universal. (1962, p. 351)

... phonetic symbolism, as measured by ranking agreement between Ss, occurred within all languages and dimensions. (1962, p. 351)

There is a tendency for a letter to have the same symbolic connotation in both initial and final positions, but there are also differences between the positions. (1962, p. 353)

... the symbolism is not identical in the different languages. (1962, p. 353)

Phonetic symbolism occurred under all conditions tested in all three experiments. However, the results of the final, multi-language experiment demonstrated that the symbolism is not universal. The meanings associated with any particular sound were different from language to language, and there was essentially zero correlation between the symbolism scores found in any pair of languages. (1962, p. 356)

Taylor

The results of these three experiments indicated that people associate certain sounds with certain meanings, but the same sound is associated with different meanings in different languages. (1963, p. 205)

The results of the analytical experiments indicate that people do associate a certain sound with certain meanings. However, recent cross language experiments indicate that the same sound is differently associated in different languages. (1963, p. 206)

If different phonetic symbolism patterns exist in different languages, some factors that are different from one language to another unrelated language must be the chief variable for phonetic symbolism. (1963, p. 206)

Once a certain sound has thus become associated with a certain meaning, then within that language a cluster of words of similar meaning may come to employ similar sounds. (1963, p. 207)