

## LE SENS DES SONS \*

### Introduction

#### I. Le débat théorique : Arbitraire et motivation

##### I.1. Le *Cratyle*

##### I.2. Saussure et l'arbitraire du signe

#### II. Condillac et l'approche stylistique

##### II.1. La théorie strictement imitative

##### II.2. Théorie expressive

##### II.2.1. L'explication articulatoire

##### II.2.2. L'explication synesthésique

##### II.3. Les théories euphoniques

##### II.4. La théorie sémantique et fonctionnelle

##### II.4.1. Rapports analogiques

##### II.4.2. Rapports contrastifs

##### II.4.3. Rapports inclusifs

### Conclusion

### Bibliographie

#### Annexe I : Liste des phonèmes du français

#### Annexe II : Classification des phonèmes du français

\* J'emprunte ce titre ainsi que de nombreuses classifications à l'excellent article de T. Todorov, « Le sens des sons », *Poétique* 11, 1972.

## Introduction

Souvent, nous sommes frappés, interloqués sans trop savoir quoi en penser, par des jeux de sonorités dans le discours. La plupart du temps, cela se produit dans des contextes littéraires ou poétiques. Paul Valéry, soulignait en effet, en poésie, « l'indissolubilité du sons et du sens ». C'est cette intrication du son et du sens qui donne au langage poétique sa saveur particulière.

Généralement, il nous semble que ces agencements de sonorités ne sont pas indifférents, qu'ils ne se réduisent pas à une crécelle de sons, mais qu'ils produisent sur nous certains effets et qu'ils ont peut-être une signification qui nous atteint sans que nous sachions vraiment la déchiffrer. Le phénomène déborde d'ailleurs la sphère littéraire. Au-delà de la poésie, le langage commercial de la publicité, voire même les titres de journaux, exploitent largement les jeux de sonorités et s'en servent pour insinuer en nous des significations indirectes.

Est-ce qu'il est vain d'essayer d'en dire quelque chose dans le commentaire littéraire ? Sommes-nous alors condamnés à faire part d'impressions subjectives invérifiables et impartageables ? Ce sont ces questions que j'aimerais examiner. Et d'abord en revenant à la réflexion antique sur le sujet.

## I. Arbitraire ou motivation

### I.1. Le *Cratyle*

Le problème qui nous intéresse est posé depuis au moins le dialogue de Platon intitulé *Cratyle* où deux adversaires, Hermogène et Cratyle, s'opposent sur la question de la « justesse des noms ». Hermogène soutient la thèse « conventionnaliste » (ou encore celle de l'**arbitraire du signe**) selon laquelle les noms résultent seulement d'un accord et d'une convention entre les hommes, mais n'ont aucune motivation « naturelle ». Cratyle soutient une thèse contraire, que Genette appelle « naturaliste » ou qui est celle, en termes saussuriens, de la motivation, thèse selon laquelle chaque objet a reçu une dénomination juste et qui lui convient naturellement.

« Une dénomination juste et qui lui convient naturellement », cela renvoie peut-être cependant à deux choses différentes. Pour Cratyle, la dénomination juste ne veut pas forcément dire que le mot ressemble à la chose, qu'il est mimétique d'elle, mais qu'il est une sorte de définition de la chose. Pourquoi est-ce qu'en grec le corps se dit « soma » ? C'est, nous dira Cratyle, parce que ce mot en évoque un autre « séma », qui veut dire en grec à la fois « tombeau » et « signe », or, ajoute Cratyle, le corps est le « tombeau » de l'âme (dans une vision platonicienne) et il en est aussi le signe ou la manifestation. Le corps est donc « justement nommé » parce que son nom est une sorte de déclinaison de ses attributs. Il ne s'agit donc pas d'une motivation directe (en forme de ressemblance) mais d'une motivation indirecte ou dérivée (le nom condense les associations qui lui conviennent).

Mais au fil du dialogue, Cratyle change de plan et en vient à l'idée que ce ne sont pas seulement les mots qui sont motivés indirectement, par une sorte de définition abrégée, mais que les éléments des mots, autrement dit les phonèmes sont eux-mêmes motivés, c'est-à-dire **qu'il y a une affinité entre la sonorité et ce qu'elle évoque**. Ainsi le [R] évoquerait le mouvement parce que c'est le son sur lequel la langue s'arrête le moins et on le trouve dans des mots comme « rhein » (couler). Le [i] évoque la légèreté et l'élan (comme l'indiquent des mots grecs comme « ienai », « aller ». Le [O] évoque la rondeur comme dans le mot grec « gongulon », etc.

La position de Cratyle, et jusqu'à un certain point celle de Socrate est qu'il faudrait corriger le défaut des langues, et rétablir cette convenance primaire ou naturelle entre sonorités et significations que Cratyle reconnaît dans certains aspects de la langue. Cette attitude, Genette l'appelle « cratylisme » ou encore « mimologisme ».

## I.2. Saussure et l'arbitraire du signe

L'attitude inverse, c'est celle qui est défendue par Saussure dans son *Cours de linguistique générale* (1915) lorsqu'il souligne les « caractères primordiaux » du signe linguistique : d'une part le signe linguistique est arbitraire, d'autre part il est linéaire.

Seul le premier aspect nous intéresse. Que veut dire exactement « le signe linguistique est arbitraire » ? Saussure répond : « Ainsi l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons [s- œ -r] qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre : à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes : le signifié « bœuf » a pour signifiant [b-œ-f] d'un côté de la frontière et [D -k-s] (ochs) de l'autre.

Arbitraire veut donc dire que le signifiant est immotivé, qu'il est arbitraire par rapport au signifié avec lequel il n'a aucune attache dans la réalité.

Saussure est cependant contraint d'envisager deux cas qui suggèrent une **motivation relative du signe** : celui des onomatopées et celui des exclamations. Cependant il repousse cette idée en faisant valoir plusieurs arguments. D'une part les onomatopées authentiques (du type « glou-glou » ou « tic-tac ») sont rares et elles constituent une imitation déjà conventionnelle de certains bruits (les onomatopées ne sont pas les mêmes dans toutes les langues : pour le train au « teuf-teuf » français correspond le « dodescaden » japonais, et en italien les coqs font « chicchirichi » et non pas « cocorico »...). De même pour les exclamations puisqu'au « aïe ! » français correspond l'allemand « au ! ».

En réalité, si Saussure écarte comme des phénomènes d'importance secondaire onomatopées et exclamations, il ne peut réduire complètement la possibilité d'une **motivation relative du signe**.

Bien qu'elle soit difficile à définir et à préciser, la motivation du signe hante l'imaginaire de la langue. Beaucoup d'écrivains et de linguistes du passé en ont rêvé et Gérard Genette a consacré un énorme dossier, son livre *Mimologiques*, à faire l'historique et l'étude des différentes formes de mimologisme.

Pour ma part, je me contenterai d'une approche stylistique de la question : peut-on dire quelque chose de rigoureux sur la valeur des sonorités dans le discours et éventuellement leur signification ?

## II. Condillac et l'approche stylistique

L'un des ancêtres de la stylistique (qu'on essaiera de mieux définir au semestre de printemps) c'est l'abbé Condillac qui est l'auteur d'un *Art d'écrire* paru en 1772.

On peut y lire une phrase qui va nous servir à nous orienter et à faire des classifications. Condillac écrit :

*L'harmonie imite certains bruits, exprime certains sentiments ou bien elle se borne à être seulement agréable.*

Je vois ici la désignation de 3 types de théorie différents sur la valeur des sons.

Dire que « l'harmonie imite certains bruits », c'est proposer **une théorie imitative ou cratylienne des sonorités du langage**. Vous noterez que ce ne sont pas les **mots** en eux-mêmes mais bien les **phonèmes** qui sont dotés d'une valeur imitative. Cela pose le problème de savoir ce qu'un phonème peut bien imiter. Evidemment des êtres sonores, Condillac dit des « bruits ». Nous ne sommes donc pas loin de l'onomatopée. On va y revenir.

Dire par ailleurs que, dans certains cas, l'harmonie « exprime certains sentiments », c'est proposer une **théorie expressive des sonorités**. Il ne s'agit plus de raisonner en termes d'imitation, mais de **valeurs expressives et émotionnelles**. C'est poser qu'il y a une correspondance régulière entre sonorités et sentiments.

Dire enfin que « l'harmonie se borne à être agréable », c'est poser au contraire que les sonorités du langage n'ont ni valeur imitative, ni valeur expressive, mais en revanche qu'elles sont susceptibles d'**euphonie**, c'est-à-dire qu'il y a des configurations de phonèmes qui sont tout simplement plus agréables à entendre que d'autres.

Condillac ne mentionne pas un quatrième type de théorie des sonorités que j'appellerai **sémantique ou fonctionnelle**. Dans cette théorie, les phonèmes prennent des valeurs significatives non par nature, mais en fonction du contexte, c'est-à-dire de leur association avec certaines significations. Jean Sarobinski a ainsi relevé une sorte d'anagramme dans une phrase d'un des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire : « **Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie** ». J.S. note que les phonèmes du mot « hystérie » diffusent dans toute la phrase dans « sentis » « serré » « terrible ». Il y a dès lors un jeu de reflets entre la maladie et ses symptômes qui en quelques sortent l'annoncent. Ce ne sont pas ces phonèmes qui en eux-mêmes traduisent les valeurs de l'hystérie mais bien leur association au mot.

Nous voici donc aux prises avec **4 théories différentes de la valeur des sons du langage**. Nous allons les examiner successivement pour essayer d'en juger la pertinence.

### **II.1. La théorie strictement imitative.**

Je dirai d'abord que c'est une théorie essentiellement **acoustique**. Elle repose sur la sonorité des phonèmes (et non pas la façon par exemple dont ils sont prononcés : on verra que l'articulation peut influencer sur les valeurs expressives et même sémantiques des sons).

Force est de reconnaître en effet que les phonèmes ont des propriétés acoustiques. Je n'entrerai pas dans les détails de l'analyse phonétique. Mais disons seulement que globalement les VOYELLES s'opposent aux CONSONNES (comme des sonorités où il y a plus d'HARMONIQUES). Cela les rapproche grossièrement de notes de musiques, bien que ce soient des sonorités beaucoup plus impures et complexes. En revanche, les consonnes sont marquées par une plus haute teneur en bruit. Il en découle d'ailleurs que ce sont surtout les consonnes qui sont susceptibles d'imiter des BRUITS DU MONDE.

De fait les consonnes sont caractérisées du point de vue acoustique par le type de bruit qu'elles produisent.

On distingue ainsi les OCCLUSIVES, consonnes dites aussi discontinues [p/b, t/d, k/g], qui produisent un effet d'EXPLOSION après un silence (EXPLOSIVES) et les CONSTRICTIVES, consonnes dites continues parce qu'elles peuvent être prolongées, et produisent divers bruits : frottement pour [f/v], sifflements pour [s/z], chuintement pour [ʃ/ʒ].

A partir de ces considérations peut-on faire des commentaires intéressants de la valeur des sonorités ?

Si je considère un vers comme le fameux vers racinien (*Phèdre*)

***Mais quels sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?***

je note que l'on remarque le bruit des SIFFLANTES, en grande partie grâce à leur **répétition** allitérante (car il y a aussi d'autres sonorités liquides comme les [L], fricatives comme le [V], occlusives comme les deux [T], qui elles aussi pourraient prétendre à produire des effets mimétiques). Si notre attention se porte sur les sifflantes et seulement elles, c'est évidemment à cause de leur concentration et de leur position accentuée qui les rend notables.

Par ailleurs leur effet mimétique est d'autant mieux perçu qu'il est **nommé dans le vers**. Donc la **VALEUR MIMETIQUE**, sur le plan du son est parfaitement **redondante avec la désignation**. On pourra tout juste dire qu'à la **représentation** s'ajoute un **effet réaliste** puisque l'évocation sémiotique du bruit de sifflement est accompagnée **de l'exemplification** d'un sifflement réel. A ces descriptions qui mettent sous les yeux, ou plutôt ici font parvenir aux oreilles, la rhétorique ancienne donnait le nom d'**harmonisme**.

Mais la plupart du temps les sonorités seules sans l'appui des significations sont impuissantes à produire ces effets mimétiques. Pensons par ex. à ce verset de Saint-John Perse (*Exil V*) : ***Et le soleil enfouit ses beaux sesterces dans les sables*** qui cumule les

sifflantes en nombre aussi grand que dans le vers de Racine sans produire aucun effet mimétique de sifflement...

**D'une façon générale, on sera extrêmement prudents et on veillera à ne pas évoquer des effets mimétiques lorsqu'ils ne sont pas confirmés par la signification.**

**Par ailleurs, pour ne pas tomber dans l'arbitraire, il ne faudra relever que des phonèmes manifestement mis en valeur, soit par la répétition, soit par leur place dans des positions accentuelles privilégiées (en fin de mot et parfois en initiales de mots).**

A ces réserves près, on pourra se permettre, s'il y a une mise en valeur avérée de tel type de phonème à évoquer **l'ambiance qu'ils créent**. Les consonnes sonores sont plus musicales et plus douces que les sourdes. Les occlusives évoquent la discontinuité et l'explosion, alors que les constrictives évoquent le continu et le frottement.

Il arrive que des écrivains les exploitent expressivement. Ainsi dans ces deux phrases d'Henri Michaux (tirées de *Portrait des Meïdosems*) :

***Il ne Fera pas Fondre la Ville.*** [F-F-V] ***Il ne Pourra Pas Percer le Cuivre*** [P-P-P-K]

Ici s'opposent les constrictives et les occlusives, comme deux modes d'agression douce ou dure, à partir de phonèmes répétitivement exploités dans des positions privilégiées (début de mots)

De même Les bilabiales [p b m] sont plus douces que les vélaires [k g R]. Mais on a affaire à des effets d'évocation diffus plus qu'à des imitations précises.

## **II.2. La théorie expressive.**

La théorie expressive postule donc que les sonorités du langage expriment des sentiments. A priori cela peut sembler incongru, mais si l'on fait des tests auprès de locuteurs de différentes langues et qu'on leur pose des questions du type

Qui est le plus gentil : I ou K ?

Qui est le plus dur : MALOUMA ou TIKETE ?

Ils répondront avec un bel ensemble que i est plus gentil que k, et que MALOUMA est plus tendre que TIKETE

Cela milite donc encore pour une relativisation de l'arbitraire du signe. En fait nous avons tous un imaginaire phonétique qui tient à un ensemble d'associations d'origine à la fois kinesthésiques (tenant aux mouvements articulatoires et aux sensations internes liées à ces mouvements) et synesthésiques (tenant à des correspondances que nous établissons entre domaines sensoriels différents).

N.B . Ces deux mots ne doivent pas être confondus avec le terme « cénesthésie » [du grec « koinè aisthèsis », sensation commune] qui désigne une impression générale résultant d'un ensemble de sensations non spécifiques.

A vrai dire, comme on va le voir, kinesthésie et synesthésie peuvent être assez étroitement liées.

### II.2.1. L'explication articulatoire

Lorsque nous prononçons des phonèmes, nous engageons les muscles liés à l'articulation dans des mouvements de **tension, détente, blocage, relâchement**. Un théoricien, des années 1970, Ivan Fonagy appelle cela joliment « un petit drame sphinctérien ». Sa thèse générale, inspirée de la psychanalyse, c'est que, dans l'articulation phonétique, on réinvestit des organes qui ont d'autres fonctions que la parole (suction, alimentation, respiration, excrétion). Du même coup, on réactive des investissements libidinaux liés à ces organes.

Pour prendre quelques exemples les phonèmes bilabiaux [P / B / M] mais sont étroitement liés à **l'érotisme oral**. Le M serait ainsi une normalisation linguistique du mouvement de suction (accompagné de la relaxation du voile du palais qui permet de respirer sans quitter le sein maternel). Cela expliquerait notamment que ces bilabiales [mama] soient associées dans beaucoup de langues à la sphère maternelle et à l'idée de la mère.

Les constrictives impliquant un relâchement, une détente, une ouverture seraient liées à des pulsions urétrales, et, si j'ose dire à la douceur du laisser –aller.

Les occlusives mettent en jeu au contraire une tension musculaire (pour être claire une rétention) et seraient davantage liées aux pulsions que Freud appelle sadiques-anales. Cela nous explique qu'elles soient interprétées comme plus DURES TIKETE plus dur que MALOUMA que les constrictives (en somme ce n'est pas seulement la question acoustique de la violence du bruit impliqué), c'est aussi une question posturale.

Ivan Fonagy a poussé très loin, un peu trop loin sans doute, l'idée de cet alphabet des pulsions que constituerait l'articulation phonétique. Et Julia Kristeva s'en est beaucoup servi pour interpréter Mallarmé et Lautréamont.

## II .2.2. L'explication synesthésique

A vrai dire ces valeurs articulatoires se compliquent inévitablement de valeurs synesthésiques.

Lorsqu'on demande aux enfants d'associer des qualités avec des phonèmes, ils en mentionnent plusieurs d'ordre sensoriel différent.

Par ex : [i] est perçu comme PETIT, CLAIR ET GENTIL

[u] est sombre et méchant

[K] est dur et méchant

Dans de nombreuses langues on trouve aussi des synesthésies de luminosité pour désigner les voyelles comme « claires » ou « sombres ». On retrouve aussi des métaphores analogues pour désigner certains sons comme liquides [l] ou mouillés [j] (yod).

Ces synesthésies tiennent à l'image corporelle que nous avons de nous-mêmes et des autres quand nous prononçons certains sons.

Par exemple, les voyelles avant, articulées vers l'extérieur [i – e- ø - y] sont jugées « claires » parce qu'on se représente le son extériorisé au dehors de l'orifice buccal. Elles sont aussi considérées comme plus « sociales », littéralement tournées vers autrui. En revanche les voyelles arrière [u – o – ɔ – a] prononcées vers le voile du palais sont jugées « sombres » et plutôt chargées négativement d'un point de vue relationnel.

De la même façon, c'est l'articulation du [i] (bouche très fermée) qui explique son association à la « petitesse » et par une inférence douteuse mais régulière le passage de cette « petitesse » à la « gentillesse » (parce que les petits font a priori moins peur que les grands en ce qu'ils sont supposés moins nuisibles...). Alors que le [a] (ou le [ɔ]) sont articulés avec une grande ouverture (et très en arrière de la bouche).

Voyez (ou plutôt écoutez) comment Baudelaire joue de cette opposition des voyelles de grande et de petite ouverture dans *Le Voyage* :

*Ah ! que le monde est grAND à la clarté des lAMPes !  
Aux yeux du souveIr, que le monde est petIt !*

Cependant le problème de la théorie synesthésique c'est que les suggestions associées à certains phonèmes vont souvent à l'encontre de la signification des mots dans lesquels ils sont engagés.

Mallarmé déplore par exemple que les phonèmes du mot « nuit » en français soient « clairs » (effectivement ce sont des voyelles aiguës, [y] et [i], associées synesthésiquement à la clarté, comme on l'a vu) et qu'en revanche la voyelle du mot « jour » [u] soit « sombre » parce que c'est une voyelle catégorisée comme telle. Selon Mallarmé, le remède à cet arbitraire contrariant peut être trouvé dans le travail du vers qui va conférer un environnement de phonèmes « clairs » au mot « jour » et de phonèmes sombres au mot « nuit » (par exemple « sombre », « ténèbres », etc.). En somme, il faut comprendre « rémunération du défaut des langues » comme « réparation de l'arbitraire », correction des suggestions du signifiant par un travail d'harmonisation avec le sens.

Pour résumer la théorie expressive est riche de suggestions, mais sur le plan de sa rentabilité stylistique, je ferais à son sujet les mêmes remarques que pour la théorie mimétique. Pour que des valeurs expressives se dégagent et puissent être relevées, il faut qu'elles frappent un grand nombre de phonèmes dans des positions privilégiées. Et ces valeurs se dégagent surtout dans des contextes sémantiques favorables. Du coup, la valeur de signification des sonorités apparaît faible. Elle est plutôt une valeur de renforcement connotatif de certaines significations.

### II.3. Les théories euphoniques

Les théories euphoniques brièvement évoquées par Condillac comme une troisième possibilité de valeur des sonorités postulent d'une part qu'il existe une indépendance de la chaîne signifiante par rapport aux signifiés et d'autre part que certaines distributions de phonèmes ont plus de valeur esthétique que d'autres.

Je ferai ici brièvement référence à la théorie harmonique de Maurice Grammont qu'il a développée dans son ouvrage *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* au début du siècle. Comme on va le voir cette théorie repose sur une analogie implicite entre phonèmes et notes de musique. Du coup Grammont va être amené à privilégier le rôle des voyelles au détriment de celui des consonnes (parce qu'elles sont plus proches de notes de musique).

Pour construire son système, il commence par définir des groupes de voyelles antithétiques. D'une part ce qu'il appelle voyelles

« claires » [ø, e, i, y, ə], c'est-à-dire en gros toutes les voyelles qui sont prononcées à l'avant de la bouche (palatales). A ces voyelles claires, il oppose des voyelles « graves » [o, u, ɑ], c'est-à-dire celles qui sont prononcées à l'arrière de la bouche (vélares). Le couple antithétique ainsi formé reçoit chez lui une dénomination un peu bizarre puisque l'un des termes, « claire », est métaphorique et réfère à la luminosité tandis que son opposé, « grave » est littéral et renvoie à la musique.

Quoi qu'il en soit, le postulat posé par Grammont, c'est que l'harmonie consiste en une série de modulations phonétiques, c'est-à-dire de suites de voyelles claires ou graves alternées.

- A. toutes les suites vocaliques doivent présenter une modulation.
- B. Ces modulations doivent coïncider avec les divisions rythmiques du vers ou de la phrase
- C. Elles doivent se reproduire dans le même ordre ou à la rigueur s'inverser symétriquement

L'exemple d'une réalisation harmonique idéale selon Grammont se trouverait dans un vers de Racine comme

***Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée***

Soit la séquence de voyelles [u-u-y/ə -o-ɔ/ u-u-y/ ə -e-e]

Vers harmonique s'il en fût parce que s'y reproduisent des séquences [u-u-y] qui font se succéder 2 voyelles sombres et une claire, tandis que s'opposent en fin d'hémistiche une série

Claire-grave-grave [ə - o- ɔ] et une série claire-claire-claire [ə -e-e].

Dans le même ordre d'idée un vers comme celui de José-Maria de Heredia

***La Floride apparut sous un ciel enchanté***

Fait se succéder 4 séries grave-grave-claire. Bien d'autres modulations sont envisageables.

On remarquera que les modulations de Grammont sont d'autant plus perceptibles qu'elles s'appliquent à un rythme d'alexandrin parfaitement régulier au découpage 3-3-3-3. Mais elles deviennent plus floues dès que le vers s'écarte un tant soit peu de ce patron. Par exemple dans le vers de Hugo :

***Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles***

Je ne m'attarderai pas à la théorie de Grammont mais me contenterai de quelques remarques critiques. Sur un strict plan acoustique la distribution en claires et graves proposée par

Grammont n'est pas très rigoureuse. Par ailleurs, il exclut de l'harmonie tout ce qui est d'ordre consonantique alors que les consonnes jouent clairement un rôle dans la construction sonore du vers.

Mais surtout la valorisation de ce qu'il appelle « harmonie » est largement arbitraire ou plutôt elle témoigne d'un goût historiquement marqué pour une certaine époque de la poésie.

La méthode de Grammont ne donnerait rien de bon si on l'appliquait à Verlaine, parce que Verlaine travaille plutôt sur les continuités mélodiques que sur les oppositions harmoniques comme dans les vers suivants des *Romances sans paroles*

*Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain ?*

Ou dans cette strophe de « A la manière de Paul Verlaine » :

*C'est à cause du clair de la lune  
Que j'assume ce masque nocturne  
Et de Saturne penchant son urne  
Et de ces lunes l'une après l'une.*

Au total, on conclura sur ce point en remarquant que, s'il est vrai que certains poètes se caractérisent par une musicalité caractéristique qu'on peut tenter de décrire (c'est-à-dire un usage préférentiel de certains phonèmes et configurations de phonèmes), il est difficile d'en faire une théorie rigoureuse. Par exemple l'opposition voyelle/consonne, d'un strict point de vue acoustique n'est pas si tranchée que cela. Certaines consonnes, dites sonantes comme le [L] ou le [R] sont très proches des voyelles. Par ailleurs les phonèmes étant des sons impurs, il est difficile de les engager dans des oppositions musicales nettes. Enfin, on remarquera qu'une telle description reste en-deçà de la signification et est donc d'un intérêt interprétatif faible.

#### **II.4. La théorie sémantique et fonctionnelle**

Il reste une seule piste que Condillac n'exploite pas mais qui est peut-être la plus intéressante pour nous qui cherchons essentiellement à interpréter les textes. Selon cette théorie les phonèmes n'ont pas de valeur a priori mais ils se chargent de valeurs de sens par association à certains mots. Et du coup, ils sont susceptibles de diffuser leur connotation sémantique au-delà du mot auquel ils sont associés, si les séquences phonétiques du mot-matrice se répètent. Ou pour parler comme Jakobson autrefois les relations entre formes phonétiques ont tendance à suggérer des rapports entre significations.

Prenons un exemple très simple. Soit l'expression

### *La nature éternelle*

Si l'on examine la suite consonantique qui constitue cette expression, on se rend compte qu'elle est constituée des suites [L N T R / T R N L]. Formellement, il y a un rapport symétrique entre les consonnes du mot et celles de l'adjectif épithète. Parce qu'elles sont composées des mêmes éléments phonétiques, nature et éternité apparaissent en relation d'affinité, elles forment un ensemble clos et en quelque sorte congruent. Cette association de significations apparaît donc non pas « arbitraire » mais « fondée en nature » par la langue elle-même, puisqu'à la solidarité entre la notion et son attribut.

Cet exemple nous conduit à énoncer un principe général propre à la théorie fonctionnelle, inspiré par les réflexions de Roman Jakobson sur le parallélisme en poésie : **lorsque les signifiants entretiennent des rapports formels simples (analogie / opposition / symétrie / inclusion), nous avons tendance à projeter ces rapports sur le plan des significations.** Vous voyez plus qu'il ne s'agit plus ici de la valeur de phonèmes isolés mais de groupements de phonèmes dans leur rapport au sens.

Voyons ensemble quelques exemples de ces rapports symboliques simples (qu'on peut aussi appeler « figuraux ») entre phonèmes.

#### II.4.1. Rapports analogiques

Dans ce vers de Baudelaire (« Ciel brouillé »)

*Ton œil mYstErIEUx (Est-Il bIEU,grIs ou vERt)*

La série vocalique [i-e-i-ø] du mot « mystérieux » se retrouve approximativement dans les voyelles du début de la question [e-i-ø-i]. Il y a association entre le mystère et l'incertitude de la couleur. Un double pianotement entre des phonèmes aigus très proches et des nuances de couleur qui sont elles aussi difficiles à discerner. La suggestion c'est donc qu'il y a analogie entre le sentiment de mystère et l'incertitude perceptive.

#### II.4.2. Rapports contrastifs

Dans un poème où il s'auto-parodie (« A la manière de Paul Verlaine »), Verlaine écrit :

*Des romances sans paroles ont,  
D'un ACCORD DISCORD ensemble et frais,  
Agacé ce cœur fadasse exprès*

Les phonèmes d'accord discord sont à la fois en « accord », les finales en [ɔR] riment, et en opposition, la voyelle la plus fermée [i] s'opposant à la plus ouverte [a].

### II.4.3 Rapports inclusifs

Dans un vers d' « Esther », Racine écrit

*Et du cœur D'ASSuérus aDouCiR la RuDeSse*

soit la série consonantique [DSR SDR RDS]. Le nom du roi Assuérus contient donc les consonnes de « douceur » et de « rudesse ». De fait, le roi Assuérus, d'abord intraitable avec les juifs sous l'influence de mauvais conseillers, va se laisser fléchir par Esther et les sauver. Il va passer de rudesse à douceur, deux sentiments finalement assez proches bien qu'inverses, et qui sont tous les deux inclus dans son nom.

## Conclusion

Si donc les jeux phonétiques ont très souvent comme on l'a vu une valeur de redoublement des valeurs du sens dénoté (dans les pratiques imitatives et expressives), nous voyons (dans les pratiques fonctionnelles auxquelles on a parfois donné le nom de « signifiante ») qu'ils ont aussi le pouvoir de suggérer des relations de sens qui ne sont pas simplement redondantes. Ce halo sémantique qui entoure les mots en poésie, c'est ce qui leur donne cette profondeur, cette réserve inépuisable de suggestions et ce cachet de réalité qui les rapproche des choses du monde.

Bien loin d'y voir une somme de suggestions fallacieuses, un poète comme Yves Bonnefoy trouve dans ce caractère du langage poétique la possibilité de réconcilier le monde et le langage comme participant d'une même réalité « corporelle ». Je le cite pour finir : « Par la grâce du mot, conséquemment parce qu'il est ce corps matériel, naturel, qui a l'infini de la chose, notre corps peut venir à la rencontre du monde, à ce niveau élémentaire, antérieur aux notions, où ce monde est précisément totalité, unité. » (« Voix rauques »)

## Bibliographie

Yves BONNEFOY, « Voix rauques » in *Rue traversière*, Paris, Mercure de France, 1977  
Abbé CONDILLAC, *Traité de l'art d'écrire ; suivi d'une dissertation sur l'harmonie du style*, (1772), Orléans, éditions Le Pli, 2002  
Ivan FONAGY, *La vive voix*, Paris, Payot, 1983  
Michel GAUTHIER, *Système euphonique et rythmique du vers français*, Paris, Klincksieck, 1974

Gérard GENETTE, *Mimologiques*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1976  
Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Le signifiant de connotation » in *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977  
Maurice GRAMMONT, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, Delagrave, 1937  
Stéphane MALLARME, « Crise de vers », in *Variations sur un sujet*, Paris, coll. Pléiade, Gallimard.  
Platon, *Cratyle*, GF, Flammarion, 1998.  
Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale* (1915), Payot, 1969.  
Tzvetan TODOROV, « Le sens des sons », *Poétique* n°11, 1972

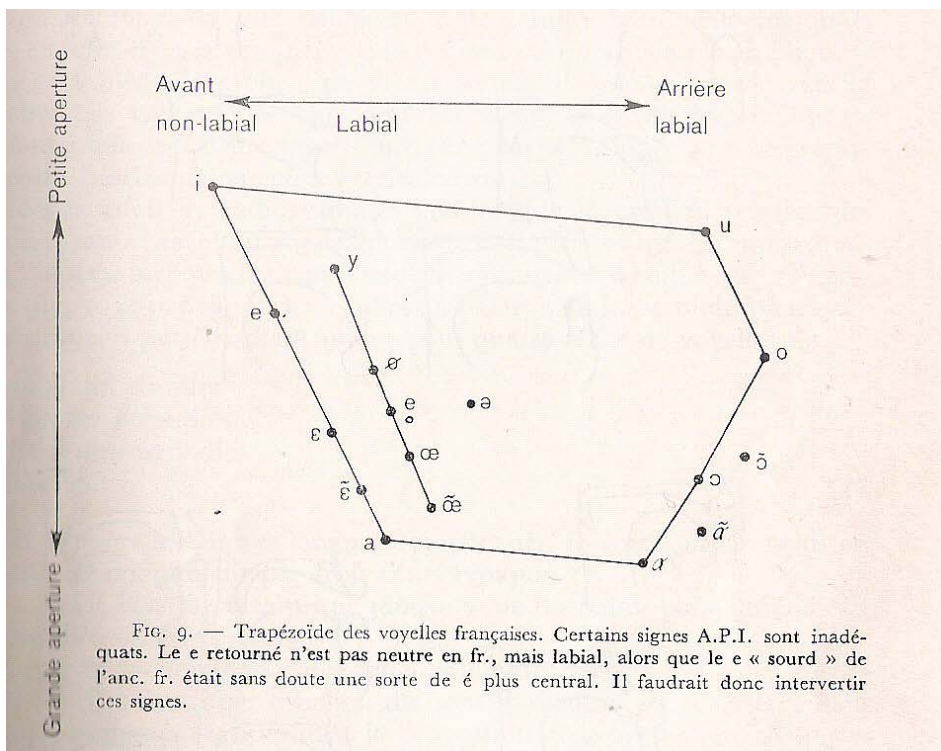
## ANNEXE I : Liste des phonèmes du français (Alphabet phonétique français)

[ a ]	lac, cave, agate, il plongeait
[ ɑ ]	tas, vase, bâton, âme
[ e ]	année, pays, désobéir
[ ɛ ]	bec, poète, blême, Noël, il peigne, il aime
[ i ]	île, ville, épître
[ ɔ ]	note, robe, Paul
[ o ]	drôle, aube, agneau, sot, pôle
[ u ]	outil, mou, pour, goût, août
[ y ]	usage, luth, mur, il eut
[ œ ]	peuple, bouvreuil, bœuf
[ ø ]	émeute, jeûne, aveu, nœud
[ ə ]	me, grelotter, je serai
[ ]	limbe, instinct, main, saint, dessein, lymphe, syncope
[ ]	champ, ange, emballer, ennui, vengeance

[ ɔ ]	plomb, ongle, mon
[ œ ]	parfum, aucun, brun, à jeun
[ j ]	yeux, lieu, fermier, liane, piller
[ ɥ ]	lui, nuit, suivre, buée, sua
[ w ]	oui, ouest, moi, squalé
[ p ]	prendre, apporter, stop
[ b ]	bateau, combler, aborder, abbé, snob
[ d ]	dalle, addition, cadenas
[ t ]	train, théâtre, vendetta
[ k ]	coq, quatre, carte, kilo, squelette, accabler, bacchante, chrome, chlore
[ g ]	guêpe, diagnostic, garder, gondole
[ f ]	fable, physique, Fez, chef
[ v ]	voir, wagon, aviver, révolte
[ s ]	savant, science, cela, façon, patience
[ z ]	zèle, azur, réseau, rasade
[ ʒ ]	jabot, déjouer, jongleur, âgé, gigot
[ ʃ ]	charrue, échec, schéma, shah
[ l ]	lier, pal, intelligence, illettré, calcul
[ r ]	rare, arracher, âpre, sabre
[ m ]	amas, mât, drame, grammaire
[ n ]	nager, naine, neuf, dictionnaire
[ ŋ ]	agneau

## ANNEXE II : Classification des voyelles et des consonnes

### 1. Les voyelles



## 2. Les consonnes

		LIEU D'ARTICULATION						
		Bilabiales	Labio-dentales	Dentales	Alvéolaires	Post-alvéolaires	Palatales	Vélares
OCCLUSIVES	ORALES	p b		t d				k g
	NASALES	m		n			ɲ	
CONSTRUCTIVES	MÉDIANES		f v		s z	ʃ ʒ	j	
	LATÉRALES				l		(λ)	
	MÉDIANES à BATTEMENTS				(r)			R
CONSONNES COMPOSÉES		[ɥ] bilabio-palatale et [w] bilabio-vélaire.						

\*