Zeitschrift: Revue de linguistique romane

Herausgeber: Société de Linguistique Romane

Band: 28 (1964)

Heft: 109-110

Artikel: Le français vu d'outre-manche : conférence faite aux étudiants de linguistique romane des facultés catholiques de Lyon, la mardi 12 novembre 1963

Autor: Orr, John

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-399341

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE FRANÇAIS VU D'OUTRE-MANCHE

(Conférence faite aux étudiants de Linguistique romane des Facultés catholiques de Lyon, le mardi 12 novembre 1963.)

Mon propos, dans cette confrontation rapide et nécessairement quelque peu superficielle de nos deux langues, est de faire ressortir cette qualité d'abstraction qui, de l'avis général, caractérise le français, mais qui frappe peut-être plus que quiconque l'observateur d'Outre-Manche, qui dispose, lui, d'une langue qui, malgré de si multiples et de si évidentes ressemblances, est fondamentalement différente de celle de ses voisins d'en face.

Avant d'entrer dans le détail, il nous conviendra peut-être de serrer d'un peu plus près la notion même d'abstraction en ce qui concerne le langage, en précisant d'abord que tout ce qui est langage est nécessairement abstrait. Le grand mérite de ce merveilleux instrument que l'homme a forgé, c'est qu'il lui a permis de se dégager des choses concrètes et ainsi de les dominer, de les manier à distance, grâce à ces signes, ces symboles que sont les mots. De même que le billet de banque et le chèque nous dispensent de transporter des coffres pleins de billon, de même le mot dispense de se faire accompagner de l'objet qu'il évoque. Il serait très embarrassant, n'est-ce pas, si, chaque fois qu'il s'agissait d'une brique, il fallait en sortir une de sa poche ; et quand il s'agirait d'éléphants... !

Le mot donc, élément de tout langage articulé, est une abstraction, un signe et, qui plus est, un signe *arbitraire* ; c'est-à-dire un signe qui n'a en soi, *de par sa constitution*, rien qui justifie l'usage auquel il est affecté. Soit, par exemple, le signe [ai] qui est utilisé par le français, l'allemand et l'anglais. En français, il évoque le légume odoriférant que l'on sait, en allemand, un œuf, en anglais, beaucoup de choses et des plus disparates : celui qui parle (I) 'toujours' (for ever and for aye); 'l'œil' (eye) ; 'oui' (Those in favour, say aye !); et, dans certains milieux, 'haut' et même 'légèrement décomposé' ('igh meat)! Envisagé du point de vue de sa fonction dans le mécanisme d'une langue donnée, dans le système de

communication de tel groupe social, ce signe est donc purement arbitraire, quelle que soit par ailleurs son origine *étymologique*.

Cependant, tous les mots ne sont pas parvenus à ce degré d'abstraction. Certains sont restés comme empêtrés dans la matière où ils ont pris naissance. Ce sont des mots imitatifs, des onomatopées, des mots qui, comme la monnaie de cuivre de chez nous, possèdent encore quelque valeur intrinsèque — assez faible d'ailleurs — souvenir d'un temps fort lointain où le métal lui-même servait d'instrument d'échange, des mots qui par leur forme même, leurs éléments constitutifs, leurs sons, *représentent* jusqu'à un certain point les objets, là où le mot purement arbitraire, complètement évolué, disons, ne sert qu'à les *évoquer*.

Si donc il est vrai que l'abstraction est le caractère fondamental de toute langue pleinement développée, il est vrai aussi que, comme pour les mots individuels, il peut y avoir des degrés dans l'abstraction, que telle langue peut posséder moins de ces mots que nous pouvons qualifier de primitifs que telle autre, utiliser moins que telle autre les sonorités imitatives de ces vocables, et être allée par conséquent plus loin que celle-ci dans le chemin de l'abstraction. Il ne serait toujours question que du plus ou du moins abstrait. Qualifier le français de « langue abstraite » serait tout à fait impropre, si, par là, on prétendait caractériser le français d'une manière absolue. Pour ce qui concerne les ressources physiques ou matérielles du langage, il s'agit, pour nous, seulement de déterminer, en prenant comme terme de comparaison l'anglais, si le français les exploite, en général, moins que ne le fait l'anglais.

En fait d'onomatopée, il est indéniable, je crois, que le français littéraire dispose de moins de ces mots plus primitifs, moins évolués, de ces mots qui sont proches encore de leur origine imitative, que n'en possède l'anglais. Pensez, par exemple, à la difficulté de rendre en français la série anglaise *to yell*, *to scream*, *to shriek*, *to squeal* — et j'en passe! La traduction qu'en donnent les dictionnaires, « pousser un cri aigu », paraît bien incolore, bien abstraite, disons, à côté de la rude matérialité des mots anglais. Certes, le couple *cri aigu* a une certaine valeur onomatopéique, mais il explique plus qu'il ne représente, parle plus à l'intelligence qu'à l'oreille, tout comme votre *fermeture éclair* à côté de notre *zip*!

Mais, en dehors de la pure onomatopée, le français tire-t-il parti moins que l'anglais des éléments sonores de ses vocables, du timbre de ses voyelles, du bruit de ses consonnes, et en général des éléments musicaux qui, en toute langue, accompagnent nécessairement le discours ?

C'est là une question assez complexe, mais à laquelle il faut essayer de trouver réponse, car, pour nous en tenir pour l'instant à l'émission articulatoire, on aurait le droit, me semble-t-il, de qualifier de plus abstraite celle des deux langues dont le débit normal est moins coloré de nuances affectives, celle qui utilise moins les variations de ton et de cadence et qui emploie, en général, des moyens plus aptes à persuader ou à convaincre qu'à émouvoir.

Il est difficile de parler de sa propre langue sans tomber dans le parti pris. C'est là un danger auquel le regretté M. Dauzat, dans son livre *Le Génie de la langue française*, n'a pas toujours échappé. Parlant de ce qu'il appelle « la netteté de la prononciation française », laquelle, dit-il, « s'affirme dans le *champ* des voyelles », il y découvre une opposition flagrante avec l'anglais et cite à ce propos le passage suivant d'une étude de Señor Madariaga :

> « Un des facteurs qui tendent à donner à la prononciation française sa clarté et sa précision, c'est la clarté et la précision des voyelles de la langue. En anglais, la nébuleuse voyelle se trouve en mobilité perpétuelle et, sauf pour ce qui est des mots courts et rapides tels que *snap*, elle est presque toujours composée et complexe, plus encore qu'une diphtongue, d'une forme fluide et vaporeuse, vrai son flottant entre trois voyelles et davantage. Les voyelles françaises, au contraire, sont toujours simples, et la diphtongue n'y existe pas. »

Dans le compte rendu que j'ai fait du livre de Dauzat, je me suis amusé à transposer le texte de Madariaga de la manière suivante :

> « Un des facteurs qui tendent à donner à la prononciation anglaise son pittoresque et son charme, c'est la gamme multicolore de ses voyelles. Celles-ci, au lieu de se figer dans une netteté d'articulation propre, certes, à faire transparaître l'ideé, mais parfaitement inapte à refléter les nuances du sentiment, miroitent et chatoient dans une fluide et vaporeuse complexité. Brèves et nettes là où il le faut, dans des mots où la rapidité, la vivacité sont de mise, elles savent s'allonger, se dédoubler, voire se tripler, pour se prêter, avec une étonnante variété de tons et de timbres, à tous les jeux émotifs du discours, à tous les caprices de l'affectivité... Langue instable, fuyante, efféminée, dira-t-on. Non, langue riche en éléments musicaux qui, adoucissant la rigueur de son accent tonique, ornent de grâces infinies la mâle musculature de ses consonnes. »

Or, tout n'est pas plaisanterie dans ce pastiche. Tout en réclamant pour l'anglais une plus grande musicalité, j'y reconnais au français une netteté de prononciation propre à faire transparaître l'idée : ce qui revient à dire que par sa coloration plus neutre, le français parlé (le français des « honnêtes gens » s'entend), sacrifie le pittoresque à la clarté, en élimi-

nant, plus que ne le fait l'anglais, les éléments d'ordre expressif ou imitatif pour favoriser la fonction rationnelle ou intellectuelle du discours.

Il faut toujours avoir présente à l'esprit cette plus grande intellectualité du français par rapport à l'anglais. Certes, dans la prose artistique et dans la poésie, Anglais et Français, pareillement, s'efforcent de tirer parti des éléments musicaux des vocables, essaient de vêtir l'idée comme d'une robe de sonorités seyantes. Mais il reste dans l'emploi, disons, esthétique de la langue anglaise un certain goût de l'allitération pour elle-même qui nous rappelle que notre poésie était à l'origine une poésie purement allitérative et qu'il a fallu la conquête normande et le contact avec la poésie de France pour que nous nous mettions à faire de la poésie rimée. Or, accumuler à plaisir les allitérations à l'intérieur d'un vers ou d'une phrase de prose, c'est évidemment créer de plus forts obstacles au passage de la pensée que ne crée la simple obligation d'établir à la finale une concordance de voyelles (assonance) ou de consonnes et voyelles réunies (rime). Aussi, on aurait beau avoir une connaissance aussi approfondie à la fois de l'anglo-saxon et de l'ancien français, on lirait toujours avec plus de facilité la *Chanson de Roland* que le *Beowulf*.

Si le prosateur anglais éprouve une certaine satisfaction à rapprocher des mots de sonorité semblable, à les juxtaposer même, surtout en ce qui concerne les consonnes, son confrère français au contraire évite de faire voisiner des sons semblables, recherchant, me semble-t-il, plus que l'écrivain anglais le rythme, le nombre, l'harmonie de l'ensemble, plutôt que l'éclat purement fortuit des éléments individuels. Quant à la poésie, là encore, quand il s'agit de tirer parti de l'expressivité des mots, le poète français le fait avec plus de discrétion, plus de subtilité, en général, que le poète anglais, utilisant la valeur évocative des sons plutôt que leurs qualités imitatives. Il ne s'agit nullement, bien entendu, d'émettre un jugement de valeur, mais seulement de constater une pratique laquelle, je crois, est conditionnée par le génie respectif des deux langues.

Certes, il y a des poètes français qui ont usé et abusé de la valeur onomatopéique des sons. On a souvent cité, par exemple, à ce propos cette description d'un cheval au galop de la plume de Du Bartas :

> ...ce fougueux cheval, sentant lascher son frein
> Et piquer ses deux flancs, part viste de la main,
> Desbande tous ses nerfs, à soy-mesmes eschappe,
> Le champ plat bat, abat; destrape, grape, attrape
> Le vent qui va devant.

et cette description d'une alouette du même auteur ;

La gentile alouette avec son tire-lire
Tire l'ire aux faschez, et d'une tire tire
Vers le pôle brillant.

Mais peu nombreux sont les poètes français qui se soient livrés à une telle débauche allitérative. Certains grands écrivains, il est vrai, tel Bossuet, sous l'influence des poètes et des prosateurs latins, sont allés assez loin dans cette voie. Feu l'abbé J. Prieur, dans un article paru dans *Le Français moderne*, avait fait bien ressortir le prix que Bossuet attachait à l'expressivité du langage, en nous le montrant prêt à sacrifier la fidélité d'une traduction à la recherche d'une harmonie allitérative, renchérissant ainsi sur son modèle latin. Pour en citer un exemple, la phrase de la Vulgate, *Sagesse*, II, 7, 8, « coronemus nos rosis antequam marcescant » devient : « Couronnons nos têtes de *fleurs* avant qu'elles soient *flétries*. » Mais la chose est faite, me semble-t-il, avec discrétion, avec, comme disait Du Bellay, « modestie et jugement de l'oreille ». C'est en effet la discrétion du procédé qui caractérise les grands artistes en vers de l'époque classique, les Boileau et les Racine.

Pour nous en tenir à Boileau, qui emploie, dans un vers de ce passage de la Sixième Satire,

Paris est pour un riche un pays de Cocagne.
Sans sortir de la ville, il trouve la campagne ;
Il peut, dans son jardin, tout peuplé d'arbres verts,
Receler le printemps au milieu des hivers
Et, foulant le parfum de ses plantes fleuries,
Aller entretenir ses douces rêveries ;

des allitérations qui font penser à celles de Bossuet, il est instructif, et bien de notre ressort, de comparer à la fois son attitude et les moyens d'expression que sa langue lui fournit, tels qu'ils se font jour dans les vers que voici :

J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Coule plein de gravier sur un terrain fangeux,

à ceux de son disciple et émule, Alexander Pope qui exploite à l'excès, nous semble-t-il, les possibilités sonores qu'il tire à profusion de son idiome à lui :

Tis not enough no harshness gives offence ;
The sound must seem an echo to the sense.

Soft is the strain when Zephyr sweetly blows,
And the smooth verse in sweeter numbers flows;
But when loud surges lash the sounding shore,
The hoarse rough verse should like the tempest roar.

Accumuler les allitérations et, en général, les effets de sonorité, c'est, à mon sens, risquer de permettre à la matière de l'emporter sur l'esprit, à l'instrument de maîtriser en quelque sorte la main qui doit le guider; c'est risquer de sacrifier au détail pittoresque la perspective de l'ensemble. On peut même se demander à ce propos si l'influence anglaise, ou anglo-saxonne, qui s'est exercée sur tant de poètes depuis Baudelaire — lorsque Valéry, par exemple peut écrire des vers comme :

Ces blondes bases d'ombre et d'ambre (*Ébauche d'un Serpent*),

ou

Songeant au sang, versant le vin (*Le vin perdu*) —

a été salutaire au génie poétique des Français.

Tout ce qui tend à faire ressortir le mot aux dépens de la phrase, autant dire de l'idée, est contraire au génie de la langue tel qu'il se manifeste dans la pronononciation normale. Dans la phrase française, le mot individuel s'efface dans l'accentuation intégrale de l'ensemble. Là où, en anglais, le mot conserve son accent tonique particulier, le mot français sacrifie le sien à l'accent tonique du groupe. Pour prendre un exemple assez grotesque, mais qui marque bien la rude indépendance du mot anglais en regard du discret effacement du mot français, comparez " I bought some nice fresh pork chops" à son équivalent français : « J'ai acheté de belles côtelettes de porc frais ». Dans la phrase française, quatre accents : dont deux sur des terminaisons, *-é* et *-ette*, deux seuls sur des mots à pleine valeur sémantique, *belles* et *frais*; dans l'anglaise, sont inaccentués seulement deux mots, *I* et *some*, chacun de peu de poids sémantique; quant aux cinq autres, sens et accent coïncident et s'y identifient.

Quand je pense aux mots anglais, à leur lourde armature de consonnes — le mot anglais *typique* se compose d'une voyelle flanquée de consonnes : *dog*, *cat*, *big*, *run*, *push*, *stop* — et à la phrase anglaise, où chaque mot « plein » garde son individualité, son autonomie presque, et que je les compare aux mots français — qui si souvent se terminent par une voyelle — et à la phrase française, où les mots sont comme submergés et emportés dans le courant du discours, j'ai l'image de deux promeneurs dont l'un, pour traverser un ruisseau, poserait soigneusement,

précautionneusement, ses pieds sur chaque pierre du gué, tandis que l'autre emprunterait un pont ou, plutôt, glisserait par-dessus l'eau sur une corde tendue !

Le phénomène bien français de la liaison est fonction de cette absorption du mot dans la phrase : comparez *Les-z-enfants grimpaient-t-aux-z-arbres* à *The children were climbing up the trees.* Aussi arrive-t-il souvent que le mot français perde ses contours ou se désagrège sous la pression de l'ensemble. Alors qu'en anglais la limite de la syllabe coïncide avec celle des composants sémantiques, en français la coupe des syllabes ne recouvre pas la coupe des sémantèmes, c'est-à-dire que le mot encastré dans la phrase se fond avec son voisin, devient autre chose. Ainsi : *i-lest tro pin te(l) li gent; u-na gre a blo deur.*

Le mot anglais conserve donc mieux son indépendance ; peut même varier sa signification selon l'appui accentuel qu'il reçoit : *All bláck bérries are not bláckberries All blúestockings do not wear blúe stóckings.*

Reconnaître que le mot français est comme submergé dans l'ensemble de l'énoncé, c'est reconnaître qu'il est soumis, plus qu'en anglais, à la discipline de la pensée, preuve, semble-t-il, d'une plus grande intellectualité des moyens d'expression du français, et, par conséquent, de leur plus grande abstraction ; car abstraire, n'est-ce pas intellectualiser, spiritualiser en quelque sorte la matière ?

Passons maintenant du rôle du mot dans la phrase, à sa constitution propre. Nous avons vu que le français littéraire est moins riche en mots imitatifs ou quasi imitatifs que l'anglais, que le mot français a, en général, une charpente consonantique moins apparente que le mot anglais. Aussi convient-il à ce propos de souligner le rôle sémantique que le français sait confier à une seule voyelle. Presque toutes, les nasales comme les orales, peuvent avoir chacune une valeur sémantique autonome ; certaines — beaucoup même — en possèdent plusieurs : *a* est une interjection, mais c'est aussi le latin AD, HABES et HABET ; *e* fermé, également interjection, est en même temps ET et HABEO ; *e* ouvert, EST, HABEAT et AXIS, avec en plus le germanique *haie*; *i* représente IBI, quelquefois ILLUI, pour ne pas parler du germanique *hie* ; *o,* interjection, est à la fois ALTUM, AQUA, AQUAS, OSSOS, ALLIOS (pl. d'*ail*), AD ILLOS : *œ* représente OVOS et ILLOS ; *u* [y], interjection adressée à un cheval, est aussi le latin populaire HABUTUM ; *ou* [u] AUT, UBI, interjection et 'pioche' (*houe*). Quant aux nasales, voici *an* [ã] qui est INDE, IN et ANNUM ; *ain*] [ɛ̃], qui sert à interroger (*hein*) est quelquefois UNUM ; [œ̃] est UNUM dans une pronon-

ciation « correcte » ; [õ] est HOMO et HABENT. On ne s'étonne pas que le français reste fidèle à une orthographe traditionnelle !

Un autre fait, qui n'est plus du domaine de la phonétique pure, mais qui contribue en une large mesure à l'abstraction du vocabulaire français, à sa moindre « motivation », c'est l'écart que l'on constate entre un mot simple et son dérivé, écart qui s'explique par le fait que le dérivé français est souvent beaucoup plus proche du latin (ou du grec) — ancêtre du mot simple — que de ce mot simple lui-même ; ainsi, l'anglais *fatherly*, dérivé évident de *father*, est beaucoup plus motivé, moins abstrait par conséquent, que *paternel* à côté de *père*; de même *mother* et *motherly*, à côté de *mère* et *maternel; bee*, *beekeeper*, *bee-keeping* à côté de *abeille*, *apiculteur*, *apiculture ; œil* et *oculiste*.

A la différence de l'anglais et des autres langues germaniques, le français a une préférence marquée pour la dérivation, opposée à la composition, et c'est encore là un signe de la plus grande abstraction de son vocabulaire. Prenons par exemple un mot composé comme *apple-tree*. Chacun des deux éléments conserve sa pleine valeur. Ce sont des « mots pleins » comme disent les linguistes : *apple* fonctionnant comme adjectif, comme déterminant, *tree* comme substantif déterminé. Dans son correspondant français *Pommier* que trouvons-nous ? Un mot plein accompagné d'un suffixe, d'un signe, d'un 'morphème', dont la fonction est de suggérer un rapport plutôt que de créer une image. Le mot français donc, moins motivé que le mot anglais, a davantage le caractère du signe arbitraire, du signe abstrait. A examiner les dérivés français formés au moyen du suffixe *-ier*, on est étonné de la variété de notions que ce suffixe sert à évoquer, notions que l'anglais exprime au moyen d'un mot spécialement affecté à cet emploi. Comparons à la série *laitier*, *lévrier*, *plumier*, *serrurier*, *bottier*, *cendrier*, *encrier*, la série anglaise, *milkman*, *harehound*, *pen-box*, *locksmith*, *bootmaker*, *ashtray*, *ink-well* (ou *ink-pot*). Qu'y découvrons-nous ? En français des mots divers allongés d'une terminaison unique. En anglais des couples de mots reliés par un rapport de syntaxe, des 'syntagmes' comme on dit, et dont chaque membre garde une indépendance sémantique, apportant chacun à l'ensemble sa contribution particulière et précise. Ce n'est pas à dire qu'un Français puisse se méprendre sur le sens qu'il faut donner chaque fois au signe *-ier*, mais uniquement que le moyen qu'emploie le français pour véhiculer ce sens est d'un ordre plus allusif, moins matériel, moins motivé que ces composés, pour ainsi dire concrets, de l'anglais.

Ces constatations vont de pair avec ce que nous trouvons en comparant les verbes des deux langues, surtout les verbes qui expriment une action. Soit des phrases très simples comme *He walked away, He walked through the wood, He walked up the street*. Grâce à l'emploi de la préposition ou de l'adverbe, l'action, dans ces expressions, est comme visualisée dans son détail physique, alors que, dans les équivalents français, *Il traversa le bois, Il monta la rue, Il s'éloigna* (surtout), s'il est vrai que nous avons une impression très nette quant à l'idée, la figuration, au contraire, la représentation de l'acte, est complètement absente. De même *Il attacha son cheval*, en regard de *He tied up his horse*, ou *Il tira la langue* à côté de *He stuck out his tongue*.

Plus évidente encore est l'abstraction des moyens d'expression français dans le domaine des prépositions. La préposition *A*, et à un moindre degré *DE*, vidées, presque, de toute signification stable, servent à suggérer une multitude de rapports que l'anglais est obligé, comme dans le cas du suffixe *-ier*, de rendre chaque fois par un mot différent et explicitement affecté à cet emploi. *A* peut être *TO* : il parle à son frère ; *WITH* : un couteau à deux lames; *AT* : attendre à la porte; *AFTER* ou *IN* : à la manière des Anglais; *BY* : deux à deux, au clair de la lune; *ON* : à son arrivée; *FROM* : boire à la bouteille; *FOR* : il est parti à jamais; *IN* : arriver à temps. Pour *DE*, nous trouvons *OF* : un ami de la France; *BY* : suivi de ses amis ; *WITH* : écrire de la main gauche ; *FROM* : revenu de Paris ; *ACCORDING TO* : de l'avis de tout le monde; *AS* ou *FOR* : cela lui a servi de leçon ; *AT* : du premier coup.

Nous avons vu il y a un instant, à propos de verbes exprimant une action, que le français se contente le plus souvent de concevoir l'acte comme un fait à énoncer, plutôt que comme un faire, un processus à dépeindre. C'est ce qui explique sans doute que, souvent, c'est un substantif qu'emploie le français pour évoquer une action, là où l'anglais au contraire fait appel au verbe.

Notons d'abord que le français ne possède plus, comme l'italien, un infinitif substantivé ni, comme l'anglais, un mot moitié verbe, moitié substantif, du genre de nos mots en *-ing*, *running*, *talking*, etc. *I am fond of reading* se traduirait usuellement par *j'aime la lecture*. Or, non seulement le rapport de *lecture* avec le verbe *lire* comme nous l'avons vu tout à l'heure, est moins évident que celui de *reading* avec *to read*, mais, de plus, dans le mot *reading*, étroitement associé au verbe, la notion est présentée d'une manière plus concrète, l'action étant comme visualisée,

plutôt que simplement conçue. L'anglais s'adresse à l'imagination, le français davantage à l'esprit. Pour prendre un autre exemple : là où l'anglais distingue entre *running* et *race*, le français se contente d'un mot unique *course*, comparez *a good race, good at running* à *une bonne course* et *bon à la course* : le sens exact du mot *course* devant se préciser selon contexte et circonstance.

Le français, avons-nous dit, emploie souvent une construction nominale là où l'anglais s'adresse au verbe, disant, par exemple, *à l'arrivée du bateau* pour *when the ship came in*. Voyons à ce propos une proposition un peu plus longue; et comparons : *Lors de la persécution des chrétiens par les Romains* à *When the Christians were being persecuted by the Romans*. Tous les détails explicités, un peu laborieusement, dans le texte anglais — *were being persecuted* — se trouvent résumés avec élégance et légèreté dans le substantif *persécution* du français. Certes, à la rigueur, on pourrait dire, en anglais, *At the time of the persecution of the Christians by the Romans*, mais cela serait peu naturel, peu conforme au génie de la langue, alors que le mot à mot français exact de l'expression anglaise — *Quand les chrétiens étaient en train d'être persécutés par les Romains* — serait vraiment monstrueux.

Et ce n'est pas seulement dans les textes littéraires que l'on observe cette tendance à l'expression abstraite. Regardez les murs : *Défense d'afficher* — en anglais : *Stick no bills !* ; les salles de musée : *Prière de ne pas toucher* — *Please do not touch* ; de théâtre *Défense de fumer* — *No smoking !* Écoutez le receveur de l'autobus : *Laissez descendre s'il vous plaît* — « laissez s'accomplir l'action de descendre » — et comparez cela au *Let 'em get off' !* que l'on pourrait entendre chez nous.

Je me permets de raconter, à ce propos, deux incidents personnels qui illustrent bien cette tendance. Je me promenais un jour à Paris. Vient à passer une voiture d'arrosage qui risquait d'éclabousser un piéton qui se trouvait sur le même trottoir que moi. Ce piéton, qui n'avait rien qui annonçât chez lui une grande élégance, ni de langage ni d'habillement, s'adressant au conducteur du véhicule, s'écria : « Diminuez votre jet s'il plaît ! » Qu'aurait dit le passant londonien dans les mêmes circonstances ? Quelque chose comme : « Not so much of your bloody water ! »

Une autre fois je me trouvais dans une bibliothèque de province. Je demande à l'un des gardiens s'il existait un catalogue de la bibliothèque. « Il est à l'étude », me répondit-il. Le même homme, parlant anglais, aurait dit " They're busy on one " ou " They're working on one ", ou quelque chose de semblable.

Comment expliquer la différence qui se manifeste ainsi dans l'emploi le plus courant, le plus quotidien des deux langues ? Est-ce que la tête des Francais est autrement faite que la nôtre ? S'agit-il d'une différence physiologique, raciale ? Certes, le rythme de la langue française, ce rythme qui tend à noyer le mot dans la phrase, tout comme le fort accent tonique que portent nos mots à nous, doit représenter un atavisme linguistique, héritage d'un passé très lointain. Mais c'est dans l'histoire d'époques plus récentes, plus proches de nous, qu'il faut chercher les causes principales de la grande différence qui se révèle entre nos deux moyens d'expression.

Rappelons-nous d'abord qu'en France la discipline des écoles de rhétorique de l'antiquité n'a jamais cessé de se faire sentir, même aux époques des invasions barbares. Pensons ensuite à la grande vogue, dans la France du moyen âge, de la littérature allégorique, vogue qui dura deux siècles. Mais c'est surtout au XVIIe siècle que le français a reçu son cachet particulier, cachet qui est la marque particulière des milieux sociaux au sein desquels il fut élaboré, et notamment des salons où se réunissaient savants, logiciens, hommes de lettres et femmes du monde. Rappelons-nous que l'Académie française fut à ses débuts un salon. Malgré toutes les innovations linguistiques du romantisme, du réalisme, du symbolisme, du surréalisme, la langue française littéraire demeure essentiellement la langue de la société élégante du XVIIe siècle.

Dans ces salons on discutait passionnément les questions de langage, les belles dames avec autant d'ardeur que les hommes.

De ces conversations de ruelle, nous dit l'abbé de Pure, auteur de *La Prétieuse*,

> « la rudesse du mot, cette négligence du parler, cette barbarie de l'ancien usage » était bannie. Les sentiments sont adoucis, la manière en est agréable, ce qui se pense est joliment imaginé, et puis exprimé joliment »... La langue « reçoit (la pensée) avec ordre et ne la met pas dehors que dans les termes convenus et approuvés, et qui soient dignes de la porter dans l'esprit de ceux qui écoutent ».

Et ailleurs (*La Prétieuse*, I, p. 306-7) :

> Comment appelerons-nous, dit une de ces deux autres dames, ces conversations, car il faut leur donner un beau nom. Il faut, dit l'autre, les appeler LES RAYONS DU BEL ESPRIT. L'autre dit, J'aymerois mieux les appeler LES ECHOS DE LA DROITE RAISON. Et moy dit la troysième, je les appellerois LES BRILLANS DE LA BELLE ELOQUENCE. Cest trois mots ne leur plurent pas... elles demeuroient d'accord qu'ils estoient trop pompeux et trop peu naturels. Ils firent une seconde ronde et l'une dit qu'il falloit les appeler LES REGLES DU BIEN DIRE, l'autre, L'ART DU BEAU STILE, et la dernière, la REFORME DE LA LANGUE FRANÇAISE.

Or, quelles sont les aspirations de cette société polie, son idéal qui se traduira nécessairement dans son langage ? Pour ce qui est de la personnalité, l'honnête homme ; celui qui ne se pique de rien, mais qui a des lumières sur tout, dont la marque sera la discrétion, le refus d'une individualité trop accusée. Dans l'art, l'élimination du détail trop saillant, au détriment de l'ensemble. Dans le théâtre, une action logiquement construite, le purement pittoresque réduit au minimum, au profit du développement rationnel d'un thème.

Aussi, pour ce qui est du langage, le mot trop cru, le mot qui sent trop son terroir, le mot populaire ou paysan, souvent riche de valeurs onomatopéiques sera-t-il rigoureusement exclu : pas plus que la blouse du paysan ou de l'ouvrier il n'aura sa place dans cette société élégante. Il se trouve, aussi, que l'un des traits caractéristiques de la langue de ces milieux raffinés est précisément l'emploi des substantifs abstraits. On se rappelle l'exagération de cette tendance chez les Précieuses, ridiculisée par Molière. On peut certes en rire. Mais appeler les chaises « les commodités de la conversation » ou le miroir « le conseiller des grâces », c'est éviter de nommer la chose même, en en abstrayant une qualité ou une propriété. Or, c'est là, me semble-t-il, l'une des causes principales qui rendent la littérature du grand siècle, et notamment la poésie de Racine, d'un accès si difficile à mes compatriotes. Dans une communication faite il y a quelques années à une réunion de l'Association internationale des Études françaises, à Paris, M. Austin Gill, comparant à l'original la traduction que donna Otway de la *Bérénice* de Racine, démontra que souvent le traducteur s'était vu obligé d'omettre les mots abstraits de son modèle, citant comme exemple le couplet

> Et vos refus cruels, loin d'épargner ma peine,
> Excitent ma douleur, ma colère, ma haine,

que l'on cherche en vain dans le texte anglais.

Or, Bérénice ne parle pas autrement que les belles dames de *La Pretieuse* de l'abbé de Pure. Voici, par exemple, comment s'exprime l'une d'entre elles pour décrire les tourments d'une femme honnête soumise aux tentations d'un amour illégitime :

> Si elle a recours à ses proches, hélas ! que de sorte d'avis, que de différents conseils, qui ne font que troubler son âme et donner de l'inquiétude à son esprit. Si elle revient à soi-mesme, au secret de son cœur, c'est où elle reçoit ce dernier coup de la tyrannie, et où elle en éprouve les suprêmes rigueurs ; c'est là où tout se tourne en peine, en supplice, en torture, en gehenne. L'honneur la menace, sa

foy la lie, son devoir la serre, et par-dessus tous ces différents bourreaux qui la tourmentent, elle se voit obligée d'aimer ce qu'elle hait, d'ériger des Autels à une idole, de respecter un objet de mépris, d'avaler malgré son dégoût une éternelle amertume.

Ce sont ces mêmes abstractions que l'on trouve, par exemple dans *Andromaque*, lorsque Oreste dit à Hermione (II, 2) :

> Enfin je viens à vous, et je me vois réduit
> A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.
> Mon désespoir n'attend que leur indifférence.

Mais gardons-nous bien de penser que cet emploi de mots abstraits implique un contact moins intime avec la réalité, un art où l'intelligence seule est atteinte. Ces mots, qui peuvent nous paraître froids, évoquent chez ceux qui les emploient et qui les entendent des réalités humaines dont ils sont les signes. On assiste à une sorte de matérialisation de l'abstrait, comme une personnification qui n'est pas sans nous rappeler les allégories médiévales, les Danger et les Bel accueil du *Roman de la Rose*. Dans notre citation de l'abbé de Pure ne traite-t-on pas de *bourreaux* les scrupules de l'honneur, de la foi et du devoir ?

Mots abstraits, oui, mais entités réelles, capables d'émouvoir, de faire battre le cœur. C'est pourquoi, en lisant ou en écoutant Racine, il faut que le lecteur ou l'auditeur anglais se hausse sur un plan intellectuel inaccoutumé, qu'il fasse un véritable effort d'imagination pour vêtir comme de chair et d'os ces abstractions qui, autrement, risquent de rester pour lui de purs fantômes lexicaux.

Soyons d'accord que c'est là un effort qui vaut bien la peine, et qui vaut à celui qui parvient à le faire un précieux enrichissement de l'esprit. Le Français qui se débat avec la langue multicolore et pittoresque de notre Shakspeare, reçoit-il une stimulation, un enrichissement pareils ? C'est là une question à laquelle, mieux que moi, mes auditeurs sauront trouver réponse.

John Orr.