Les problèmes du vocabulaire

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Revue de linguistique romane**

Band (Jahr): **16 (1940-1945)**

Heft 59-64

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

CHAPITRE PREMIER

LES PROBLÈMES DU VOCABULAIRE

1. — *LE VOCABULAIRE ET LA LANGUE*

Quand un écrivain commence à produire une œuvre littéraire, la langue qu'il emploie ne débute pas en même temps que lui. Elle est déjà marquée par des signes de vieillesse. Certains mots n'y apparaissent que comme des rides sur un visage. Cependant que d'autres mots, d'introduction récente, lui ont communiqué une vitalité nouvelle.

Elle présente, en outre, des ressources plus ou moins variées. Elle peut être atteinte, pour des causes à déterminer, d'une stérilité provisoire ; ou, au contraire, témoigner, sous l'influence de tel chef d'école littéraire ou de tel théoricien du langage, d'une singulière tendance à proliférer.

Le problème le plus général que pose l'étude du vocabulaire d'un écrivain consiste donc à fixer le point précis où se situe ce vocabulaire dans l'évolution historique de la langue. Il se résout par une comparaison attentive entre le vocabulaire particulier de l'écrivain qu'on étudie et les ressources générales offertes par le lexique de son temps. En effet, quel que soit le genre littéraire dans lequel ils se sont spécialisés, les écrivains d'une même époque emploient des mots qui présentent, du moins morphologiquement, certaines analogies. Malgré l'abîme qui sépare leurs conceptions esthétiques, Bossuet et Scarron sont des écrivains contemporains et, de ce point de vue, une étude comparative de leurs vocabulaires ne serait pas un pur jeu de l'esprit, mais pourrait fournir quelque enseignement à l'historien de la langue ou au stylisticien.

Quand l'œuvre d'un écrivain s'étend sur de longues années, son vocabulaire personnel peut se modifier insensiblement, comme la langue elle-même. Un problème d'histoire du vocabulaire se pose donc, à propos d'écrivains comme Ronsard, Corneille, Voltaire ou Hugo dont la production littéraire s'étend sur plus d'un demi-siècle. Le même problème se pose également pour une œuvre qui s'étend sur peu d'années, lorsqu'un moment, dans la production de cette œuvre, a coïncidé avec une réforme littéraire ou linguistique dont l'œuvre elle-même a subi le contre-coup. Une étude de ce genre exige une extrême prudence. Car rien n'est plus facile que d'interpréter

comme un signe d'évolution de la langue une différence de vocabulaire qui ne tient en fait qu'à la variété des sujets traités.

Enfin l'étude historique du vocabulaire d'un écrivain est particulièrement importante lorsque cet écrivain étant lui-même un théoricien du langage a doublement contribué à l'évolution du lexique par ses préceptes et par ses œuvres. Il serait intéressant, par exemple, d'étudier à partir de quelle époque Victor Hugo a mis « *un bonnet rouge au vieux dictionnaire* », et quelle influence des manifestes comme la Préface de *Cromwell* ou la célèbre *Réponse à un acte d'accusation* ont exercé sur l'évolution de son propre vocabulaire.

On arrive à déterminer ainsi le *rapport d'âge* qui existe entre l'écrivain et la langue qu'il emploie. Certains auteurs ont la chance de voir le début de leur production littéraire coïncider avec une réforme essentielle de la langue. Ils profitent ainsi de la double nouveauté de leur génie et de l'instrument qu'ils emploient. Telles sont les conditions idéales qui ont favorisé un Ronsard ou un Hugo. D'autres écrivains, moins fortunés, ont produit leurs premiers ouvrages à la fin d'une certaine ère littéraire, et les ouvrages suivants au début d'une ère nouvelle. Comme ils ont appris leur langue maternelle au moment où elle était sur le point de se renouveler, l'usage qu'ils en font dans la suite demeure essentiellement archaïque, souvent à leur insu. Ils semblent d'un autre siècle que les écrivains dont les ouvrages paraissent à la même date que les leurs, mais dont l'époque de formation a coïncidé non avec la fin d'une ère littéraire, mais avec le début d'une ère nouvelle. Tel Corneille, par exemple, par rapport à Racine. *Tite et Bérénice* porte la même date que *Bérénice*. Ce sont pourtant deux tragédies d'âges différents, car l'auteur de l'une l'a écrite à soixante-quatre ans, et celui de l'autre à trente.

C'est au prochain chapitre, le deuxième de cet ouvrage, que nous étudierons les rapports du vocabulaire de Racine avec le vocabulaire de son temps.

2. — *LE VOCABULAIRE LITTÉRAIRE ET L'UNIVERS DES ÉCRIVAINS*

Une fois établi l'âge d'un vocabulaire, il reste à en déterminer le contenu significatif. Les mots, indépendamment de leur forme, de leur âge et de leur son, expriment des idées et des rapports, et l'ensemble des mots qu'emploie un écrivain est comme la clef de son univers.

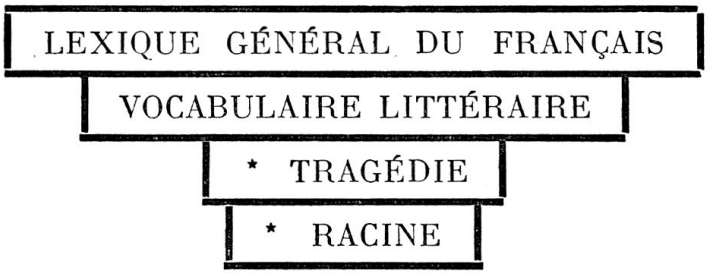
Certains écrivains emploient un vocabulaire extrêmement étendu. Comme ils touchent à presque tous les sujets qui se peuvent traiter, ainsi ont-ils à utiliser la quasi-totalité des mots que leur fournit le lexique général de leur temps. Tels Balzac ou Hugo. D'autres écrivains, au contraire, n'utilisent qu'un vocabulaire restreint, voire indigent. Ils ne traitent que des sujets peu variés, et n'emploient pour les traiter qu'un très petit nombre de mots. Tel, par exemple, Racine.

Pour les écrivains à vocabulaire riche, comme pour les écrivains à vocabulaire pauvre, une étude exhaustive des mots qu'ils emploient

constitue la plus sûre introduction à la connaissance de leur univers. Avant même de connaître la *manière* d'un écrivain, il importe de connaître la *matière* de son œuvre. Or peut-on souhaiter une *table des matières* plus suggestive qu'un *index verborum* ?

Mais, pour les écrivains à vocabulaire pauvre, l'établissement de cet *index* doit presque toujours avoir, pour contre-partie, la recherche des *exclusives* dont certains mots sont l'objet. Il va sans dire que les notions de *richesse* et de *pauvreté* se déterminent non par rapport aux ressources générales de la langue, mais en fonction de tel genre littéraire ou de tel sujet particulier. Il serait oiseux, par exemple, de constater que le vocabulaire de Gentil-Bernard est pauvre par rapport à celui de Diderot. Mais quand il s'agit de Racine, l'indigence de son vocabulaire par rapport à celui de Corneille est un fait digne d'être remarqué, et qui exige une explication.

L'étude *positive* des ressources du vocabulaire d'un écrivain tel que Racine doit donc être complétée par l'étude des mots qu'il s'est interdit à lui-même d'employer, alors que les auteurs tragiques de son temps n'hésitaient pas à en faire usage. Pour aboutir au vocabulaire de Racine, le lexique général du français passe par le triple tamis des convenances littéraires, des exigences de l'univers tragique, et de l'esthétique particulière du poète. L'extrême indigence du vocabulaire de Racine doit s'expliquer en fonction de ce triple appauvrissement.



L'étude rationnelle des exclusives ne peut évidemment pas se fonder, comme l'étude positive des mots employés par l'écrivain, sur une nomenclature et sur une statistique. Les *exclusives* s'expliquent par des causes historiques, sociales, psychologiques ou esthétiques, qui débordent le cadre de la stylistique formelle. L'étude des *exclusives*, si importantes pour la connaissance du vocabulaire de Racine, n'a jamais été qu'esquissée. Ferdinand Brunot a suggéré dans l'*Histoire de la Langue* (IV[1], p. 303, note 2) [1] l'intérêt que présenterait une pareille étude, à laquelle notre chapitre III, le plus important du présent ouvrage, est consacré.

3. — *LE VOCABULAIRE ET LES SUJETS*

Après avoir inventorié le *matériel verbal* dont dispose un écrivain et rendu compte le mieux possible de ses *choix* et de ses *exclusives*,

1. Cette note est reproduite plus loin, chap. III, p. 48.

il reste à étudier *comment varie le vocabulaire qu'il emploie en fonction des sujets qu'il traite.*

Accommode-t-il son vocabulaire à ses sujets, ou ses sujets à son vocabulaire ? Dans quelle mesure la variété des sujets influe-t-elle sur la variété des mots ? La couleur locale est-elle produite par l'emploi des vocables spéciaux ou par des moyens plus secrets ? Tels sont les principaux problèmes que soulève l'étude des rapports du vocabulaire et des sujets traités.

Ces problèmes se posent en termes différents selon les écrivains étudiés. L'étude du vocabulaire de Balzac en fonction des sujets qu'il traite serait d'une extrême complexité. La comparaison des vocabulaires d'œuvres aussi diverses que l'*Illustre Gaudissart*, les *Paysans*, la *Maison Nucingen*, *Séraphita*, etc. éclairerait d'un jour nouveau la connaissance que nous avons de la *Comédie Humaine* et surtout de son auteur. Elle fournirait de précieux enseignements sur la formation intellectuelle de Balzac, sur la variété de ses connaissances techniques, sur son art quasi miraculeux d'utiliser littérairement ses moindres souvenirs.

Pour un écrivain tel que Racine dont le vocabulaire est particulièrement pauvre et peu varié, le problème peut sembler d'abord dépourvu d'intérêt. En effet, une lecture attentive des œuvres de Racine permet d'affirmer, sans crainte d'erreur, avant même d'avoir procédé à un dépouillement partiel des tragédies, que le vocabulaire ne varie guère en fonction des sujets traités. Ce sont à peu près les mêmes mots qui se trouvent dans la *Thébaïde*, dans *Mithridate* et dans *Athalie*.

Et pourtant, malgré cette apparente uniformité, chaque tragédie présente une couleur discrète qui peut être décomposée au prisme de l'analyse. Cette couleur (ou mieux : cette nuance) est produite soit par un subtil dosage des mots communément employés, soit par l'emploi de quelques mots imprévus, auxquels leur physionomie ou leur sonorité confère un certain pouvoir d'évocation.

Aussi pour un écrivain dont le *matériel* verbal est aussi peu varié que celui de Racine, l'étude des rapports du vocabulaire et des sujets traités n'est-elle pas dépourvue d'intérêt. Mais les différences à déterminer sont légères. Elles ne peuvent fournir un enseignement aussi riche que lorsqu'il s'agit d'un écrivain à vocabulaire abondant comme Balzac ou Hugo. Le psychologue et l'historien de la littérature ont le droit de n'en pas tenir compte. Elles appartiennent au domaine de la stylistique ou, d'une manière plus générale, de l'esthétique. Elles sont un objet de recherches indispensables pour celui qu'intéressent les secrets de l'art d'écrire.

Nous étudierons au chapitre IV les rapports du vocabulaire de Racine avec les sujets qu'il a traités, et, pour que cette étude soit complète, ce chapitre comportera autant de subdivisions que Racine nous a laissé de tragédies.

4. — *LE VOCABULAIRE ET LES PERSONNAGES*

Un autre problème, analogue au précédent, est celui des variations du vocabulaire en fonction des personnages auxquels l'auteur prête la parole.

Dans le langage parlé, le vocabulaire d'un adulte ne ressemble pas à celui d'un enfant, celui d'un citadin à celui d'un paysan, ni celui d'un homme raisonnable à celui d'un fou, etc.

Ces différences de vocabulaire ont été largement exploitées par certains auteurs qui, non contents de reproduire des particularités *réelles* de vocabulaire, ont ajouté de leur propre autorité des particularités *vraisemblables*.

Dans les comédies de Molière, la servante Flipote n'emploie pas le même vocabulaire que la savante Philaminte, le loyal Alceste utilise d'autres mots que le perfide Tartuffe, et le notaire du *Malade Imaginaire* emploie un vocabulaire *professionnel* qui n'est pas celui de Monsieur Purgon.

Des romanciers, comme Balzac ou comme Proust, sont passés maîtres dans l'art de prêter à leurs personnages un vocabulaire caractéristique.

Ce ne sont point les mêmes mots qui sont employés lorsque le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* parle en son propre nom et lorsqu'il cède la parole à Madame Verdurin ou à Françoise, à Swann ou au Docteur Cotard, au baron de Charlus ou au « liftier » de l'hôtel de Balbec.

Chez Racine, les différences sont beaucoup plus légères, parfois même presque inexistantes. Mais cette quasi similitude des mots employés par des personnages pourtant divers mérite d'être exactement établie, et exige une explication rationnelle. Tel sera précisément l'objet du chapitre V de cet ouvrage.

5. — *ESTHÉTIQUE DU VOCABULAIRE*

Les mots qu'emploie un écrivain ne sont pas seulement des signes d'idées. Ce sont aussi des matériaux plus ou moins précieux que le poète et le prosateur « artiste » choisissent pour leur valeur esthétique autant que pour leur contenu significatif.

Après avoir établi la liste des mots qu'emploie un écrivain, il importe d'examiner ces mots en eux-mêmes et indépendamment de toute idée de signification.

Ces mots sont-ils en majorité des mots longs ou des mots courts ? Les monosyllabes et les disyllabes sont-ils les plus fréquents ? Ou, au contraire, l'écrivain a-t-il marqué une prédilection pour les mots de quatre et de cinq syllabes, qui sont plus rares en français ? Dans ses choix et dans ses exclusives, l'écrivain a-t-il été guidé par des considérations de sonorité et d'harmonie ? A-t-il hésité à employer des mots contenant un hiatus intérieur ? A-t-il donné droit de cité dans son lexique à certains mots auxquels la multiplicité des consonnes donne

un son rugueux ? Emploie-t-il volontiers les mots onomatopéïques ? Les noms propres, particulièrement ceux dont la sonorité est peu commune ou surprenante, apparaissent-ils souvent dans sa prose ou dans ses vers ? Ou, au contraire, prend-il soin de les éviter ? Telles sont les principales questions que pose l'étude esthétique du vocabulaire d'un écrivain.

Elle doit normalement aboutir à une détermination, aussi exacte que possible, des mots que l'écrivain étudié affectionne le plus, ceux qui semblent le mieux convenir à son génie particulier et qui, employés si souvent par lui, finissent par prendre dans son œuvre une physionomie particulière qu'ils n'avaient pas chez les écrivains antérieurs, et qu'ils ne retrouveront pas chez les écrivains qui les emploieront après lui. Tels, par exemple, les adjectifs *sombre*, *fauve* ou *énorme*, chez Victor Hugo ; l'adjectif *pur* ou le nom *île*, chez Paul Valéry.

Entre certains écrivains et certains mots, de telles affinités se créent que ces mots, qui pourtant appartiennent à la langue commune, semblent appartenir exclusivement à ces écrivains. L'ensemble des mots auxquels un écrivain a imposé le sceau de sa personnalité littéraire constitue ce qu'un critique contemporain a appelé le *vocabulaire essentiel* de cet écrivain.

Pour un auteur à vocabulaire pauvre comme Racine, la question du *vocabulaire essentiel* ne se pose pas moins que pour un auteur à vocabulaire riche, et n'est pas moins féconde en enseignements de tous ordres. Nous exposerons, au chapitre VI du présent ouvrage, les différentes méthodes qui peuvent être employées pour l'établissement du *vocabulaire essentiel* d'un écrivain. Nous les avons employées successivement pour l'auteur qui nous intéresse. Et, comme elles ont abouti à des résultats *presque* identiques, nous pensons qu'elles peuvent être considérées comme assez recommandables en une matière dont la nature même interdit l'espoir d'une précision absolue.

6. — *LE VOCABULAIRE ET LA PHRASE*

Un écrivain n'emploie pas isolément les mots de son vocabulaire. Ces mots s'ordonnent dans des groupes, qui sont les phrases, où chaque mot exerce sur l'ensemble des autres mots une certaine influence.

Une langue ne possède à une époque donnée qu'un nombre de mots limité, mais ces mots peuvent se grouper en une infinité de combinaisons. De même que dix chiffres, à condition que chacun puisse être reproduit à volonté, suffisent à écrire la suite infinie des nombres, ou que vingt-six lettres suffisent à former tous les mots passés, présents et futurs du français, ainsi deux mille mots sans cesse répétés ont suffi à Racine pour composer les 18.000 vers de ses tragédies.

La syntaxe, qui est une science spécifiquement grammaticale et normative, donne les règles selon lesquelles les mots employés dans la phrase s'accordent correctement entre eux. Bien que la phrase soit composée de mots, l'étude de la syntaxe d'un écrivain est à peu près

indépendante de l'étude de son vocabulaire. Les mots peuvent être ordonnés et accordés selon les règles de la grammaire, et produire sur l'oreille ou sur l'esprit une impression désagréable. L'esthétique a des exigences plus subtiles que celles de la syntaxe.

Une étude du vocabulaire qui ne tiendrait pas compte des rapports d'harmonie unissant les mots entre eux, des mystérieuses affinités de son ou de sens par lesquelles ils sont attirés, des secrètes répulsions qui interdisent à l'écrivain d'employer successivement deux mots dont il a pourtant besoin, et l'obligent à utiliser des synonymes moins exacts, une telle étude négligerait un des mystères les plus importants de la phrase littéraire et particulièrement de la phrase poétique.

L'écrivain hésite-t-il à reprendre un mot déjà employé ? Ou, au contraire, sacrifie-t-il délibérément la variété à la clarté ? Quand il doit nommer plusieurs fois la même personne ou le même objet, répète-t-il à chaque occasion le nom employé la première fois ? Ou bien, a-t-il recours à d'habiles *périphrases ?* Telles sont quelques-unes des innombrables questions posées par le problème des rapports esthétiques que le vocabulaire entretient avec lui-même à l'intérieur de la phrase.

La principale difficulté du problème réside dans le fait qu'il n'est pas toujours possible au critique de distinguer ce qui est intentionnel de ce qui ne l'est pas.

Toutefois, un poète se juge non par les intentions qui l'ont guidé, mais par les résultats qu'il a obtenus. Aussi le risque de prêter à Racine des intentions esthétiques dont il n'eut peut-être jamais le moindre souci n'est-il pas bien redoutable, si les vrais poètes sont ceux dont les vers sont plus beaux et plus riches de sens qu'ils ne le croyaient eux-mêmes. Le point de vue du lecteur n'est pas moins important que celui de l'auteur. « *Mes vers,* dit Paul Valéry, *ont le sens qu'on leur prête* ». Les vers d'un poète ont parfois aussi le *son* qu'on veut bien leur prêter.

Il convient néanmoins de se garder d'un subjectivisme absolu. Aussi, dans une étude aussi délicate que celle du vocabulaire dans la phrase, conviendra-t-il de se fonder sur l'examen attentif des *variantes,* qui sont dans une certaine mesure les jugements du poète sur son propre style.

A l'étude des rapports du vocabulaire et de la phrase de Racine est consacré le chapitre VII de cet ouvrage.

7. — *LE VOCABULAIRE ET LE VERS*

Les exigences de la phrase littéraire ne présentent jamais en prose un caractère d'absolue nécessité. Un prosateur d'ordinaire soigneux peut, en certaines occasions, se résoudre par négligence délibérée à des rencontres de sons ou à des alliances de mots contraires à l'harmonie ou à l'usage.

A ce caractère relativement facultatif des exigences de la prose littéraire s'oppose le caractère d'absolue nécessité qui s'attache à la plupart des contraintes poétiques, particulièrement à l'âge classique.

L'influence exercée sur le choix des mots par les règles d'une versification régulière a été, dans la poésie française, d'une importance extrême et souvent insoupçonnée.

Les lois de la *rime* obligent les poètes à ne choisir le mot qui termine un vers que conjointement avec le mot qui termine le vers suivant. Elles leur interdisent d'employer à la fin d'un vers un mot dont la dernière syllabe accentuée ne forme pas un couple homophonique avec la dernière syllabe accentuée d'un autre mot français. En outre, la loi de l'alternance oblige le poète à ne choisir deux rimes qu'en fonction des deux précédentes et, réciproquement, des deux suivantes.

Les exigences de la *mesure*, en particulier la nécessité de couper l'alexandrin au moyen d'une césure qui le divise en deux hémistiches égaux, a rendu relativement rare dans la poésie française l'emploi des mots longs, si fréquents dans la poésie allemande. Ainsi s'explique sans doute le goût de la plupart de nos poètes pour les monosyllabes auxquels tant de vers français doivent leur incomparable fluidité. Et la physionomie particulière de l'*hémistiche* classique explique aussi certains rapports assez stricts entre la mesure des mots placés d'un même côté de la césure médiane, particulièrement entre les substantifs et les adjectifs qui leur servent d'épithètes.

Ces rapports métriques dont la réalité n'est pas contestable et où se trouve sans doute l'explication des innombrables *clichés* qui encombrent la poésie française, n'ont jamais donné lieu à une étude systématique. Nous avons, pour notre part, étudié les rapports qui unissent les mots à l'intérieur des hémistiches de Racine, et nous avons consigné les résultats de ces recherches au chapitre VIII, section *c*, du présent ouvrage.

Enfin, les règles qui interdisent l'*hiatus* obligent le poète à n'employer à l'intérieur de son vers un mot qui se termine par une voyelle (ou par une diphtongue) non suivie d'un *e* muet que si le mot suivant ne commence lui-même ni par une voyelle ni par une diphtongue.

Telles sont quelques-unes des exigences du vers français qui entravent le poète dans le libre choix de ses mots.

En plus de ces contraintes *obligatoires*, le poète peut s'imposer à lui-même d'autres contraintes aussi strictes dans leur essence, mais dont il peut s'affranchir quand il lui plaît puisqu'elles sont *facultatives*, et que leur observance ne dépend que de lui. Ainsi, à certaines rencontres de sons tel poète attribue une valeur expressive ou seulement esthétique, et certains mots sont choisis par lui moins en raison de leur signification que pour être rapprochés dans le vers en vue soit d'une allitération agréable, soit de la répétition d'harmonieuses diphtongues. Ce sont là évidemment moins des *lois* véritables que des tendances du goût. Cependant quand on étudie le vocabulaire d'un poète, il est absolument nécessaire de tenir compte de toutes ces exigences, obligatoires ou facultatives, que Paul Valéry appelle les « *contraintes exquises* » de la poésie.

Pour le poète inspiré comme pour le versificateur endurci, le choix des mots qui se succèdent dans un vers régulier se fait d'une manière presque *immédiate* et sans que les exigences et les interdictions, sou-

vent contradictoires, de la versification française donnent lieu à une suite *consciente* d'adaptations. Mais « l'inconscience poétique » qui produit des alexandrins corrects présuppose un esprit rompu à la technique de la versification. Aussi l'analyse stylistique doit-elle dissocier et présenter *successivement* les diverses nécessités qui exercent leur influence simultanée sur le choix et sur l'agencement des mots employés par le poète.

On étudiera donc *successivement* les rapports du vocabulaire avec les lois de la *mesure*, avec les lois de la *rime*, avec les lois de l'*hiatus*, etc., bien qu'il soit évident que ces lois ont exercé sur le poète des contraintes non *successives*, mais *simultanées*.

En effet, les règles de l'analyse stylistique ne sont point celles de la création poétique, et il ne faut point avoir de scrupule à réduire l'ineffable à ses éléments rationnels. L'analyse stylistique ne tend pas à l'établissement des règles nécessaires pour composer de beaux vers, mais à l'explication aussi claire que possible des moyens par lesquels le poète a su, souvent sans se l'expliquer clairement à lui-même, accommoder le choix de ses mots aux mille contraintes de la versification.

L'étude des rapports du vocabulaire de Racine et de ses vers se lira au chapitre VIII et avant-dernier du présent ouvrage.

Notre chapitre IX et dernier contiendra nos conclusions sur l'ensemble des problèmes du vocabulaire, et sur le problème particulier du vocabulaire de Racine.