



**HAL**  
open science

## Iconicité ou arbitraire : le hasard et la nécessité

Paul Larreya

► **To cite this version:**

Paul Larreya. Iconicité ou arbitraire : le hasard et la nécessité. Colette Stévanovitch; René Tixier. Surface et profondeur. Mélanges offerts à Guy Bourquin à l'occasion de son 75e anniversaire, 7, Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.069-077, 2003, GRENDEL, 2-901198-35-X. hal-04693109

**HAL Id: hal-04693109**

**<https://hal.science/hal-04693109v1>**

Submitted on 10 Sep 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Iconicité ou arbitraire : le hasard et la nécessité ?

Il y a des pêcheurs qui prennent des poissons de surface avec une ligne très courte et un seul hameçon. Mais pour d'autres poissons, les poissons des profondeurs, il faut des filets très très longs. (Erik Orsenna, *La Grammaire est une chanson douce*)

Même si les mots qui désignent l'aboiement du chien ou le chant du coq ne sont pas exactement les mêmes en français, en anglais, en espagnol ou dans d'autres langues, il ne viendrait à l'idée de personne de nier le caractère iconique de mots comme *Woof! Woof!* ou *cocorico*. A l'inverse, les importantes différences de forme qui séparent des mots comme *canis*, *dog* ou *perro* illustrent, d'une façon qui n'est guère contestable, le principe saussurien de l'arbitraire du signe.<sup>1</sup> On a longtemps admis, semble-t-il, que l'iconicité de *woof* ou de *cocorico* était l'exception — la règle étant l'arbitraire de mots comme *canis / dog / perro*. Dans les années récentes, toutefois, des études assez nombreuses ont en quelque sorte réhabilité l'iconicité, et montré qu'elle pouvait jouer un rôle non négligeable dans les mécanismes du langage.

### 1. Qu'est-ce que l'iconicité ?

L'étude des phénomènes qui ressortissent à l'iconicité pose un certain nombre de problèmes épistémologiques. Ces problèmes me paraissent pouvoir être éclairés par un concept que Guy Bourquin a défini et utilisé dans son article « Quelques leçons de l'histoire des perfecto-présent du germanique ». Dans cet article, Guy Bourquin analyse, à travers leur histoire sémantico-formelle dans dix-huit langues ou états de langue, le sémantisme des racines indo-européennes dont sont issues les formes modales des langues germaniques, et il établit, dans une synthèse particulièrement éclairante, ce qu'il appelle l'« orientation sémantique » de ces racines. La pertinence du concept d'orientation sémantique apparaît à deux niveaux. On la perçoit d'une part — de façon pratique — dans les analyses du sens en contexte de mots issus des quinze racines examinées, et d'autre part — sur le plan théorique — en la comparant au concept d'« invariant sémantique », auquel, d'une certaine façon, il s'oppose. Guy Bourquin précise (p. 19) que les « indications sémantiques » associées aux quinze racines « ne

---

<sup>1</sup> Mais, bien sûr, on peut toujours trouver dans ces mots un certain degré d'iconicité.

[sont] pas à prendre comme des notations de signifiés statiques de mots réels (comme le sont les définitions de dictionnaires), mais plutôt comme le balisage d'une mouvance, de simples orientations dynamiques, à la fois points d'ancrage et points de fuite ». Et, à propos du concept de mouvance, il ajoute que ce concept « est à distinguer de celui d'invariant, trop figé et contraignant ».

On comprend pourquoi Guy Bourquin évoque et rejette le concept d'invariant : il ne serait sans doute pas possible d'établir dans la diachronie des langues germaniques une relation bi-univoque entre signifié et signifiant valable pour l'ensemble des formes issues des quinze racines qu'il examine ; son analyse, cependant, met au jour des faisceaux de sens constitués d'éléments dont la convergence n'est certainement pas fortuite.

En quoi les concepts d'orientation sémantique ou de mouvance peuvent-ils s'appliquer aux phénomènes d'iconicité ? Il va de soi, tout d'abord, qu'ils ne concernent pas ce qu'on pourrait appeler l'iconicité stricte — celle de mots comme l'anglais *cock-a-doodle-doo* ou le russe *kolokol*, « cloche ». (Je reviendrai plus loin sur le concept d'iconicité stricte.) En revanche, ils concernent certains types beaucoup plus diffus d'iconicité, qui appartiennent à la catégorie générale de ce qu'on pourrait appeler l'iconicité relative.

Examinons, de ce point de vue, l'un des exemples d'iconicité (plus précisément d'« iconicité linéaire ») que donne Boisson (1993 : 94) :

(1) *He swam across the river.*

Le caractère iconique de cette construction réside dans le fait que son ordre linéaire imite la séquence logico-temporelle des faits : le moyen conduit au résultat, et il le précède dans le temps. Néanmoins, le lien entre le signifié concerné (une relation de type causal) et la forme à laquelle il est associé est un lien très lâche, d'une part parce qu'il est loin d'être bi-univoque et d'autre part parce qu'il ne concerne qu'une partie de la relation exprimée par la construction (la relation « cause-effet » ou « moyen-résultat », qui ne peut se réduire à une séquence ordonnée d'événements).<sup>2</sup>

On voit qu'ici on est aussi loin (ou même plus loin) du concept d'invariant que dans le cas des orientations sémantiques mises au jour par Guy Bourquin : on peut tout au plus parler d'une convergence d'éléments sémantico-formels. En d'autres termes, ce que l'on peut faire dans les cas d'iconicité illustrés par l'exemple (1), c'est dégager ce que j'appellerai des indices de convergence. Et il me paraît nécessaire de le faire avec prudence, cela d'autant que, dans des cas comme celui de (1), l'iconicité ne fait que participer à l'expression du sens, d'une façon qui est peut-être secondaire.

---

<sup>2</sup> Ceci reste vrai même si la relation temporelle constitue un élément essentiel dans la genèse de l'idée de cause. Sur ce point, voir Hume 1739, Book I, Part III.

J'ai proposé un peu plus haut une distinction entre deux grands types d'iconicité, l'iconicité stricte et l'iconicité relative. (Cette distinction est indépendante de celle qu'on peut établir sur la base d'une typologie des moyens d'expression : iconicité linéaire, iconicité phonique segmentale, etc. ; ce point sera abordé plus bas, section 2.) Je vais maintenant examiner la façon dont cette distinction peut être établie et complétée.

Il peut paraître banal de dire que tout phénomène d'iconicité est fondé sur une ressemblance.<sup>3</sup> Il convient cependant de préciser quels sont les deux termes entre lesquels une ressemblance est établie. Ceci permet, entre autres choses, de voir en quoi l'iconicité se différencie de la métaphore.<sup>4</sup>

La métaphore est fondée sur une ressemblance entre deux référents. Prenons le cas de la première des deux métaphores « vives » contenues dans :

(2) Cette faucille d'or dans le champ des étoiles. (Victor Hugo, « Booz endormi »)

Le mot « faucille » désigne (littéralement) un outil utilisé dans les travaux des champs, et les mots « faucille d'or » désignent (métaphoriquement) le croissant de lune.<sup>5</sup> On a évidemment le même type de dualité dans le cas d'une métaphore lexicalisée comme « une souris [d'ordinateur] », mais on peut penser que, dans cet emploi du mot « souris », seul le référent dérivé concerne l'utilisateur habituel ; il n'en demeure pas moins qu'il y avait à l'origine deux référents (et deux sens) distincts.<sup>6</sup>

Dans le cas d'une forme iconique, il n'y pas cette dualité (et par conséquent on n'a pas affaire à un trope), même s'il y a une ressemblance : la ressemblance est simplement entre deux des éléments de la triade « signifiant-signifié-

<sup>3</sup> Beaucoup de mécanismes langagiers sont fondés sur l'une et / ou l'autre des deux relations qui, selon les philosophes empiristes (héritiers d'Aristote, comme on le sait), sont à la base des processus cognitifs : la relation de ressemblance et la relation de contiguïté. En particulier, la métaphore est fondée sur une relation de ressemblance, tandis que la métonymie est fondée sur une relation de contiguïté. La façon dont la métaphore se situe par rapport à l'iconicité est examinée un peu plus loin.

<sup>4</sup> Ce qui suit est valable pour l'iconicité stricte. Dans le cas de l'iconicité relative (par exemple dans l'iconicité de certaines oppositions [i]-[a] — voir 2.2), il y a cependant une relation métaphorique entre l'un des éléments du signifiant et le sens iconique, et cette relation métaphorique implique l'existence de deux niveaux.

<sup>5</sup> Si l'on considère la métaphore en tant que procédé poétique, il serait évidemment erroné de ne tenir compte que du référent second : le plaisir esthétique produit par la métaphore doit certainement beaucoup au subtil mélange d'impressions produit par l'évocation mentale des deux référents.

<sup>6</sup> La métaphore partage avec le calembour (mais non avec la forme iconique, nous allons le voir) ce caractère de dualité : il y a dans le calembour comme dans la métaphore une ressemblance entre deux éléments situés au même niveau. Mais alors que dans le cas de la métaphore les deux éléments semblables sont deux référents, dans le cas du calembour (par exemple dans le *I am too much i' the sun* que Hamlet adresse au roi, qui vient de l'appeler 'my son'), les deux éléments semblables sont deux signifiants. (Pour une étude plus précise, v. Larreya 1985.)

réfèrent ». Dans le cas d'une onomatopée du type *cocorico*, il s'agit d'une ressemblance entre un signifiant et un réfèrent. Dans le cas d'une iconicité comme celle de l'exemple (1), on peut sans doute encore parler d'une ressemblance avec un réfèrent — même si ce dernier est beaucoup plus abstrait et plus difficile à distinguer du signifié.<sup>7</sup>

La ressemblance entre le signifiant iconique et ce qu'il permet de désigner peut être plus ou moins grande, ou plus ou moins approximative — et entre une grande ressemblance et une ressemblance très approximative, il y a bien sûr une infinité de degrés, qu'il est impossible de définir avec précision. On peut cependant faire une distinction entre d'une part ce que j'ai appelé plus haut l'iconicité stricte (celle des onomatopées) et d'autre part l'iconicité relative (fondée sur une ressemblance beaucoup plus partielle ou plus approximative), celle que l'on trouve, par exemple, dans la construction syntaxique de la phrase (1) ou dans des mots comme *teeny-weeny*, *wee*, etc., que Crystal (1987 : 174) donne parmi quelques exemples de 'sound-symbolic forms' ('words containing high front vowels [that are said to convey] associations of smallness').<sup>8</sup>

A l'intérieur de chacune de ces deux catégories, on peut par ailleurs faire une distinction entre une iconicité directe (celle de *cocorico*, qui désigne directement son réfèrent) et l'iconicité indirecte de mots comme (en russe) *kolokol* « cloche », ou (en italien) *zanzara* « moustique », ou encore (dans le langage des jeunes enfants anglophones) *bow-wow* utilisé pour désigner un chien : dans tous ces mots, l'iconicité repose sur une ressemblance qui est à peu près du même type que celle de *cocorico*, mais qui passe par une métonymie consistant à désigner un objet ou un animal par le son qu'il produit.

## 2. Quelques cas d'iconicité relative

Je distinguerai, en fonction du type de forme utilisé, et dans une classification qui n'est sans doute pas exhaustive, trois types d'iconicité : l'iconicité *linéaire* (disposition des mots dans la chaîne parlée ou écrite), l'iconicité *segmentale* (phonèmes ou suites de phonèmes) et l'iconicité *prosodique* (rythme et/ou intonation). Pour chacun de ces trois types d'iconicité, je me contenterai de donner quelques exemples, et, surtout, de

---

<sup>7</sup> Je ne vais pas aborder ici la question de la frontière entre signifié et réfèrent — frontière dont le caractère parfois flou a souvent été commenté. J'observerai simplement ceci : dans le cas d'une désignation onomatopéique, la ressemblance sur laquelle repose l'onomatopée a nécessairement été établie, au départ, à partir d'un réfèrent spécifique ; il va cependant de soi que, pour que l'onomatopée entre dans la langue, il a fallu qu'elle soit utilisée avec une potentialité de désignation générique ; or, on peut peut-être estimer que la désignation générique appartient beaucoup plus au domaine du sens qu'à celui de la référence.

<sup>8</sup> Il va de soi que ce que j'ai appelé l'iconicité stricte ne se fonde jamais sur une ressemblance absolue. Et, bien sûr, il n'est pas question de se demander si *cocorico* est plus "ressemblant" que *cock-a-doodle-doo*, ou si le mot russe *kolokol* ('cloche') est plus iconique que le mot italien *zanzara* ('moustique').

renvoyer aux publications, maintenant assez nombreuses, qui ont exploré divers secteurs des domaines concernés.<sup>9</sup>

## 2.1 Iconicité linéaire

Boisson (1993 : 92) montre la nécessité d'établir dans ce domaine une distinction entre iconicité ordinale et iconicité distancielle. (Cette dernière concerne, par exemple, l'ordre des épithètes par rapport au nom.) Les remarques qui suivent concernent uniquement l'iconicité ordinale.

Ce que l'on peut observer en premier lieu en ce qui concerne l'ordre dans lequel les mots apparaissent, c'est d'une part que les facteurs qui déterminent cet ordre sont multiples (sur ce point, voir par exemple Boisson 1993 et Hagège 2002), et d'autre part que certains de ces facteurs peuvent être considérés comme iconiques, ou partiellement iconiques.

Dans des langues comme le français ou l'anglais, qui ne peuvent pas distinguer le sujet du ou des complément(s) d'objet par des flexions casuelles du nom, la place des groupes nominaux par rapport au verbe joue un rôle qui, à première vue, n'a rien d'iconique — mais il a maintes fois été dit qu'une forme comme *John called Mary* (opposable à *Mary called John*) reproduit d'une certaine façon l'ordre logique et chronologique des différentes composantes de l'événement qu'elle désigne : le participant « John » est le premier à apparaître dans cet événement, et bien sûr il pré-existe à l'action d'appeler, laquelle pré-existe à l'apparition de « Mary » dans la situation décrite.

À côté de l'ordre syntaxique imposé (et par conséquent en seconde position par rapport à cet ordre), deux facteurs contraires peuvent intervenir. D'une part, l'énonciateur peut souhaiter commencer par donner des éléments d'information connus, qui jouent un rôle purement fonctionnel (ils vont par exemple servir au repérage des éléments nouveaux), pour ensuite donner les éléments vraiment informatifs.<sup>10</sup> Exemple :

(3) *Dimanche dernier, l'OM a battu le PSG 8 à 2.*

<sup>9</sup> La liste des publications auxquelles je renvoie est très brève, et bien sûr extrêmement loin de l'exhaustivité. Dans le domaine de l'iconicité linéaire, il s'agit de Boisson 1993, Hagège 2002, Jappy 1993 et Réthoré 1993. Dans le domaine de l'iconicité segmentale, il s'agit de Bottineau 2003, de Philips 2000 et de Viel 1993. Dans le domaine de l'iconicité prosodique, il s'agit de Huart 1991 et de Brazil 1997.

<sup>10</sup> Il est commode de parler d'éléments d'information « nouveaux » et d'éléments d'information « connus ». Ces termes sont néanmoins impropres, entre autres raisons parce qu'un élément présenté comme « nouveau » peut fort bien être déjà connu du destinataire. Dans (3) ci-dessous, par exemple, il est possible que « 8 à 2 » fasse simplement l'objet d'un rappel. Ou encore, il arrive sans doute souvent que le contenu informatif d'énoncés comme *I love you* ou *It's cold this morning* n'ait absolument rien de nouveau pour la personne à qui ils sont adressés.

D'autre part, l'énonciateur peut choisir de commencer par communiquer l'information « nouvelle » (ou importante), pour ensuite donner au destinataire les moyens de la repérer. Exemple :

(4) *8 à 2 ils ont fait, l'OM, dimanche dernier, contre le PSG.*

Si l'on cherche une iconicité sous l'ordre linéaire qui résulte de l'application de l'un ou de l'autre de ces deux principes, on peut sans doute la trouver dans ce que Boisson (1993 : 95), à la suite de Givón, appelle le *principe de saillance* (« Attend first to the most urgent task »). Simplement, il est permis de douter de l'existence d'une iconicité qui produit deux effets contradictoires, et, comme le fait remarquer Boisson (1993 : 93) à propos des analyses de Greenberg et de Hawkins sur l'ordre des épithètes, il y a ici un risque de circularité.<sup>11</sup>

On peut peut-être, cependant, trouver une certaine iconicité, que j'appellerai « dramatique », ou « cinématographique », dans l'ordre des mots d'une phrase comme (5) ci-après, qui bouleverse l'ordre habituel « sujet-verbe-complément », et, en fait, imite la façon dont un témoin peut voir une scène, ou la façon dont cette scène peut être présentée dans un roman, dans une pièce de théâtre ou dans un film : le narrateur commence par planter le décor, puis montre le geste d'un personnage, et enfin identifie ce personnage :

(5) *Then from the deepest pocket of the enclave stepped Crimmins.* (M. Connelly, *Blood Work*, 1998, p. 440)

Ceci doit peut-être être mis en relation avec le fait que, parmi les constructions qui en anglais imposent l'ordre « verbe + sujet » ou « *be* + sujet », on trouve en bonne place les constructions qui placent en position initiale un complément de lieu.

À propos de l'iconicité linéaire, je conclurai en mentionnant deux domaines dans lesquels on peut raisonnablement estimer que l'iconicité joue un rôle. Le premier est l'ordre des propositions syntaxiques — imposé dans certains cas. Certaines subordinées, comme les causales introduites par *for*, ou les subordinées introduites par un *because* « explicatif » (voir Deléchelle 1989), ou certaines subordinées de temps, sont nécessairement placées après la proposition régissante. Il y a là une iconicité, et cette iconicité est syntaxiquement contraignante : l'ordre imposé est celui de la logique et / ou celui de la chronologie.

Le second domaine est celui — assez vaste — des redoublements syllabiques non fortuits et signifiants. La motivation sémantique exacte de ces redoublements n'est pas toujours évidente, mais elle paraît particulièrement claire dans le cas où la répétition à l'identique de deux segments constitue une

<sup>11</sup> Il faudrait sans doute également se poser la question du rôle joué par la prosodie en relation avec l'ordre des mots et le « poids » des éléments d'information. Ainsi, il paraît normal de marquer d'une chute intonative importante le dernier mot du segment *8 à 2*, aussi bien dans (3) que dans (4).

image claire d'une relation d'équivalence (*as...as...*, *kif-kif*). Dans le même ordre d'idées, on peut mentionner, pour l'anglais, la symétrie partielle et « en miroir » de *as* et de *so* ; ces deux mots fonctionnent à l'intérieur d'un micro-système utilisé pour exprimer divers types d'équivalence, et dans lequel *as* a toujours le rôle d'introducteur de l'élément « repère » de la relation (il introduit l'élément « premier », « fonctionnel »), tandis que *so* a toujours le rôle d'introducteur de l'élément « repéré ». Mais ceci ressortit en partie à l'iconicité segmentale.

## 2.2 Iconicité segmentale

En matière d'iconicité, le domaine de l'iconicité segmentale est sans doute celui qui est le plus connu, le plus exploré et le plus controversé. Il s'agit, du moins en partie, d'une extension du domaine de l'onomatopée. Il y a longtemps que l'on a commencé à s'intéresser à ce qui pourrait être appelé les « quasi-onomatopées », dans les séries de mots du type *crack/creak/click/cluck* ou *smash/crash/crush/splash* etc. (voir par exemple Crystal 1987 : 174), ou, de façon plus élaborée, à l'iconicité de certaines oppositions phonétiques pouvant être mises en relation avec des oppositions lexicales ou grammaticales. Ainsi, à propos de *this / that*, de *here / there* et de quelques oppositions du même type dans diverses langues, Jespersen écrit ceci ([1933] 1987 : 157) :

[...] the vowels in *this* and *that*, *here* and *there* agree with the general tendency found in many languages to denote "near" by high-front vowels and "far" by lower and more retracted vowels [...].

Je mentionnerai simplement deux cas (très limités, et pourrait-on dire anecdotiques) dans lesquels on peut voir se manifester une iconicité relative. Le premier est celui des constructions *tam...quam...*, *talis...qualis...*, etc. du latin. Dans ces constructions, qui ont de nombreux points communs avec la construction anglaise *as...*, *so...* (mais aussi un usage plus large), le premier terme (*tam/talis/etc.*) introduit l'élément « repéré » de la relation, alors que le second (*quam/qualis/etc.*) introduit l'élément « repère ». Lorsqu'ils sont utilisés ensemble et de façon symétrique, les connecteurs *tam...quam.../ talis...qualis.../ etc.* manifestent iconiquement, par la répétition de leur terminaison, l'égalité des deux termes de la relation qu'ils expriment (une relation d'identité) ; mais, par ailleurs, les deux plosives initiales ([t] et [k]) manifestent la différence de statut des deux termes, et ce n'est sans doute pas un effet du hasard si [t], la plosive d'avant, est utilisé pour présenter ce qui constitue l'information principale (ou l'information dont le bien-fondé est à prouver), tandis que [k], la plosive articulée avec l'arrière du palais, est utilisé pour présenter une information qui sert de base à la relation établie par l'énonciateur.

On trouve également ce type d'opposition — entre des phonèmes d'avant et des phonèmes d'arrière — dans des interjections qui manifestent une sensation (ou émotion) agréable ou désagréable. En anglais, par exemple, *yum*,

qui se termine par une bi-labiale, s'oppose à *yuck*, terminé par une vélaire. En français, on a le même type d'opposition entre *miam-miam* et *beurk* (qui, même s'il commence par une bi-labiale, peut être prononcé de façon très iconique). Et, pour en revenir à l'anglais, on ne peut guère nier le caractère iconique de la consonne qui termine l'interjection *Ugh!*<sup>12</sup>

### 2.3 Iconicité prosodique

Je me contenterai ici de quelques considérations d'ordre général. On peut voir une iconicité relative d'une part dans certaines variations de hauteur de la voix et d'autre part dans certaines formes d'accentuation. En ce qui concerne les mélodies, et plus particulièrement les variations mélodiques des syllabes nucléaires, on peut par exemple (et en simplifiant) considérer qu'une intonation montante est l'image d'une ouverture, l'intonation descendante l'image d'une fermeture, et le *fall-rise* l'image d'une sorte de « oui mais... ». Quant à l'accentuation nucléaire, on peut penser (même si ceci paraît extrêmement réducteur) qu'elle constitue dans tous les cas une application du « principe de saillance » (voir 2.1) : plus ou moins consciemment, l'énonciateur utilise cette accentuation pour (littéralement, peut-on dire) mettre en relief ce qui lui paraît être la partie la plus importante de son énoncé. On pourrait, en tenant compte des différences, comparer cela à la motivation inconsciente qui pousse un locuteur à élever la voix lorsque (par exemple) il affirme des choses auxquelles il tient particulièrement, ou lorsqu'il est sous le coup d'une émotion.

### 3. Conclusion

Ma conclusion sera brève, et — iconiquement, pour signaler la fin d'un parcours en boucle —, elle sera en forme de question. Il semble raisonnable de dire que, dans la plupart des cas, l'iconicité est simplement l'un des éléments qui contribuent à l'expression du sens. Mais est-il possible — soit d'une façon générale, soit dans des cas particuliers — d'évaluer l'importance de cette contribution ? L'iconicité est-elle un phénomène essentiel ou simplement secondaire ?

---

<sup>12</sup> Si j'osais aborder le domaine lexical des fonctions excrétoires, je mentionnerais également la remarquable iconicité indirecte des mots *pipi* et *caca* ; ces deux mots sont formés avec des consonnes qui sont des plosives, et les deux phonèmes du premier sont des phonèmes d'avant, tandis que les deux phonèmes du second peuvent être considérés sinon comme des phonèmes d'arrière, du moins comme articulés plus en arrière que [p] et [i]. La même remarque peut, bien sûr, être faite à propos de certains des vocables correspondants dans d'autres langues.

## Références

- Boisson, Claude Pierre (1993) « La linéarité : iconicité et arbitraire ». In *L'Ordre des mots II — Domaine anglais*, 85-124. Saint-Étienne : CIEREC.
- Bottineau, Didier (2003) « Les cognèmes de l'anglais et autres langues ». In Actes du Colloque International « Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs », Université de Tromsø (Norvège), 26-29 octobre 2000. Gap : Ophrys (sous presse).
- Bourquin, Guy (2000) « Quelques leçons de l'histoire des perfecto-présents du germanique ». In Jean Pauchard (ed.) *La Modalité et les modaux en diachronie et en synchronie (domaine anglais)*, 15-33.
- Brazil, David (1997) *The Communicative Value of Intonation in English*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Crystal, David (1987) *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Deléchelle, Gérard (1989) *L'Expression de la cause en anglais contemporain — étude de quelques connecteurs et opérations*. Thèse de doctorat d'État (Paris III).
- Hagège, Claude (2002) « Sous les ailes de Greenberg et au-delà. Pour un élargissement des perspectives de la typologie linguistique ». *Bulletin de la Société de linguistique de Paris, fasc. 1*, 5-36.
- Huart, Ruth (1991) « L'accent de contraste en question ». In Arlette Sancier (ed.) *Mélanges en hommage à Maurice Cling*, 77-93. Paris : APLV.
- Hume, David (1739) *A Treatise of Human Nature*.
- Jappy, Anthony (1993) « Iconicity and word order ». In *L'Ordre des mots II — Domaine anglais*, 21-34. Saint-Etienne : CIEREC.
- Jespersen, Otto ([1933] 1987) *Essentials of English Grammar*. Londres: G. Allen & Unwin.
- Larreya, Paul (1985) « Pour une analyse linguistique des figures de style ». *Sigma 9*, 57-72.
- Philps, Dennis (2000) « Le sens retrouvé ? » *Anglophonia / Sigma 8*, 207-232. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Réthoré, Joëlle (1993) L'iconicité de l'icône : problème méthodologique. In *L'Ordre des mots II — Domaine anglais*, 53-69. Saint-Etienne : CIEREC.
- Viel, Michel (1993) « L'opposition /i-A/ en anglais — Ordre des voyelles, ordre des mots, iconicité ». In *L'Ordre des mots II — Domaine anglais*, 181-193. Saint-Etienne : CIEREC.