



**HAL**  
open science

# La musicalité, élément de l'expressivité dans le langage

Emilia Hilgert

► **To cite this version:**

Emilia Hilgert. La musicalité, élément de l'expressivité dans le langage. Savoirs en Prisme, 2015, Langue et musique, 4, pp.27-38. 10.34929/sep.vi04.67 . hal-02478988

**HAL Id: hal-02478988**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02478988v1>**

Submitted on 14 Feb 2020

**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.

## Résumés

Dans cette réflexion sur le rapport entre langue et musique, nous montrerons que le qualificatif « langue musicale » utilisé dans le langage courant ne correspond pas à une réalité linguistique en sciences du langage. Les linguistes qui ont utilisé ce qualificatif l'ont fait de manière métaphorique pour discuter soit la perception d'une langue étrangère, qui ne signifie pas que la langue en soi est musicale, soit des faits rythmiques ou phonétiques–prosodiques en langue naturelle. Comme ces derniers sont une manifestation de l'expressivité dans le langage, nous avons comparé l'approche de C. Bally sur l'expressivité et celle de R. Jakobson sur la fonction poétique pour montrer leurs points communs et leur spécificité. Notre conclusion est que les fonctions expressive et poétique de R. Jakobson se retrouvent dans ce que C. Bally avait nommé expressivité et que l'approche fonctionnelle du premier n'est pas radicalement différente de l'approche linguistique, plus riche, du second.

In this reflection on the relationship between language and music, we show that the term « musical language » used in the common language does not correspond to a linguistic reality. Linguists used this term metaphorically, to discuss either the perception of a foreign language, which does not mean that the language itself is musical, or rhythmic and phonetic-prosodic facts in natural language. As these facts are a manifestation of a language's expressiveness, we compared the approach of C. Bally on the expressiveness and that of Jakobson on the poetic function to show their commonalities and their specificity. Our conclusion is that Jakobson's expressive and poetic functions are included in what C. Bally called « expressiveness », and that Jakobson's functional approach is not radically different from Bally's richer linguistic approach.

Tous les arts ont une manière et des procédés bien à eux ; personne, que je sache, ne dispute au musicien les sons et au peintre les couleurs pour les faire servir constamment à des usages journaliers et bourgeois. Seul le poète, qui veut exprimer ce qui ne se dira pas deux fois, et qui cependant *doit se faire comprendre*, plie son idéal à des mots, c'est-à-dire à des signes conventionnels intellectualisés, socialisés. Par quels prodiges de l'intuition, par quelles ruses d'apache parvient-il à arracher les mots et les sons à leur ambiance sociale [...] ? (C. Bally, 1952 : 131)

Dans une réflexion sur le rapport entre langue et musique du point de vue du linguiste, nous nous sommes posé la question de la frontière difficilement discernable entre faits poétiques et faits expressifs, au sujet desquels on a pu faire appel aux étiquettes *musical* et *musicalité*, empruntées à un autre système sémiotique que celui des langues naturelles. Dans un récent volume sur l'expressivité, le troisième d'une série d'études collectives sur le sujet, C. Chauvin (2013 : 227) souligne combien la tâche de définition et de délimitation de cette notion « fuyante, multiforme, hétéroclite [...] et composite » est ardue, en posant la question de la proximité de la fonction expressive avec d'autres fonctions, entre autres poétique. O. Inkova (2013 : 39) va plus loin et pense qu'il n'est pas possible de les délimiter, parce que, « pour assurer la réalisation de différentes fonctions (notamment les fonctions expressive, conative et poétique, si l'on reprend la terminologie de Jakobson) le locuteur recourt aux mêmes procédés linguistiques »<sup>1</sup>.

Nous apporterons notre réponse à ce problème, en retournant aux sources et en revoyant cette problématique par le biais de quelques définitions initiales de l'expression, de l'expressivité, de la fonction expressive et de la fonction poétique, touchant partiellement à la musicalité en langue, chaque fois que celle-ci est attribuée au rythme et à la répétition de la fréquence des sons. Nous apporterons notre propre lecture de quelques aspects de l'expression et de l'expressivité donnés par C. Bally (1951, 1952<sup>2</sup>), qui repositionne certains éléments d'analyse mis en avant par A. Curea (2008<sup>3</sup>), pour montrer que, aussi bien du point de vue de l'avancement de la recherche que pour des raisons didactiques, les distinctions proposées par C. Bally (1951, 1952) sont encore intéressantes et recevables. Malgré ce détour par l'expressivité et son rapport avec les fonctions expressive ou poétique (des termes appartenant à des auteurs différents), nous ferons pourtant de la musicalité en langue le fil conducteur de cette contribution.

## La métaphore de la langue musicale dans le *langage courant*

L'adjectif *musical* modifiant le nom *langue* est associé, dans le langage courant, aux sonorités d'un idiome particulier. C'est le cas de l'utilisation analogique de ce syntagme pour désigner, par exemple, l'italien comme *langue musicale par excellence* (cf. G. Sand, *Consuelo*, 1843 : 32) ou comme *langue musicale ultramontaine* (cf. D. Diderot, *Correspondance*, 1771 : 38). C'est l'emploi que lui donne le réalisateur Xavier Dolan, invité de Marion Ruggieri sur *Europe 1*, à l'occasion de la sortie de son film *Mommy* en France, le 8 octobre 2014 (en transcription) :

<sup>1</sup> Voir aussi, pour une présentation de ce phénomène en tant que *figuralité pragmatique*, M. Bonhomme (2005).

<sup>2</sup> L'étude *Le Langage et la Vie* à laquelle nous faisons particulièrement référence a été publiée pour la première fois en 1913 (Genève, Atar), cf. la *Préface* de l'édition de 1925 (Genève, Librairie Droz), reprise dans les rééditions de 1935 et 1952. Même si ce n'est pas l'objet de notre article, il est intéressant de rappeler que la description de la relation entre la langue et la vie donnée par C. Bally en fait un précurseur de la théorie des actes du langage et de la pragmatique lorsqu'il affirme qu'il a « essayé de faire ressortir l'importance qu'il y aurait pour la linguistique à étudier le langage en tant qu'expression des sentiments et instrument d'action. » (C. Bally, 1952 : 11, *Sommaire*).

<sup>3</sup> Qui laisse entendre que « expression » et « expressivité » sont difficilement discernables chez C. Bally et que sa vision de l'expressivité s'est construite sur des bases principalement psychologisantes.

L1 le film est en québécois / il faut préciser / c'est sous-titré / [...] au début on peut ne rien y comprendre / le sous-titre est nécessaire /

L2 vous pourriez éventuellement comprendre le québécois / mais ce québécois-là c'est vraiment très très / même pour les Québécois / ils tendent l'oreille pour voir ce qui se passe /

L1 et justement pourquoi vous avez choisi ce québécois-là / impénétrable /

L2 parce que pour moi un québécois comme ça / qui est un genre de dialecte / de sabir / en plus ils inventent des mots / elle [la mère] est tellement colorée tellement unique / intelligente et vive et créative / elle invente des mots / des expressions / elle essaie d'impressionner / de faire bonne figure devant son fils / d'éviter les blasphèmes / elle transforme les blasphèmes habituels en une espèce de mots idiosyncrasiques / pour moi des langues comme ça c'est la même chose que la langue de Racine / la même chose que la langue de La Fontaine / c'est la même chose que la langue d'Apollinaire / ce sont des langues tellement riches / ce sont surtout des **langues qui sont musicales** / il y a une musique comme une partition / c'est important je pense d'avoir une langue aussi créative / qui donne le sens de l'existence du personnage /

On distingue deux critères qui permettent à X. Dolan de considérer la langue en question comme *musicale* : d'une part, sa réception comme une langue quasi étrangère, un sabir ou un patois, et, de l'autre, l'inventivité lexicale qui caractérise l'idiolecte<sup>4</sup> de la locutrice, qui fait son identité. Or il s'agit ici de deux éléments du discours qui ne sont pas considérés en linguistique comme des faits *musicaux*.

Le premier, c'est-à-dire la perception d'une prononciation comme étant spécifique à un sabir, à une *autre langue*, n'est pas significatif en linguistique pour la simple raison qu'on ne le perçoit pas comme musical dans sa propre langue. Il n'y a donc perception de musicalité que s'il s'agit d'une langue étrangère. Comme l'étrangeté associée à la musicalité ne caractérise pas sa langue dans sa variante normée, comme elle n'est discernable que pour les langues qui nous sont étrangères, sous forme d'*accent étranger*, elle n'est pas pertinente pour caractériser les langues naturelles parlées par leurs locuteurs natifs et n'est donc pas produite par le système phonologique d'une langue en soi. C. Bally (1951 : 53 sq) explique cette interprétation acoustique par une différence de fréquence des sons lorsque le patron perceptif habituel d'un locuteur x d'une langue y est contredit ou contrarié par des éléments perçus différemment. Il souligne aussi que le fait de déceler d'éventuels éléments assimilés à la musicalité (s'il y en a) est dû à des impressions subjectives non motivées, qui ne sauraient étayer objectivement des catégorisations des différentes langues sous l'angle « esthétique » ou « musical » :

On ne saurait passer complètement sous silence les associations que l'étranger rattache aux sons proprement dits de la langue étudiée, à l'**élément musical des mots**. Il n'est pas douteux que le système phonétique d'une langue, la combinaison usuelle des voyelles et des consonnes, la fréquence de certains sons dont la langue maternelle est dépourvue, le plus ou moins d'intensité ou de **musicalité de l'accent**, etc., que tout cela produit chez l'étranger une impression agréable ou désagréable, l'affecte d'une manière ou d'une autre ; et c'est une chose beaucoup plus importante qu'on ne le croit, parce qu'elle peut fausser l'idée générale qu'on se fait de l'idiome dans sa forme concrète ; il s'agit bien d'une conception fautive, parce qu'elle est subjective ; les impressions auditives rattachées à une langue sont à peu près absentes chez celui qui la parle habituellement ; il y aurait une jolie étude à faire sur les idées qui courent le monde sur la valeur « esthétique » des langues et leur effet musical sur l'oreille : ces idées reposent en partie sur des comparaisons faites avec la langue maternelle, en partie sur des préjugés concernant les peuples qui parlent ces langues, les qualités ou les défauts que la tradition leur attribue, etc. (C. Bally, 1951 : 53 sq)

La fréquence des sons de la langue acquise naturellement en interaction avec son entourage proche n'a donc pas d'effet musical sur les locuteurs natifs. Il faut que le filtre phonologique de la

<sup>4</sup> Cf. au sujet de l'idiolecte A. Rabatel (2005).

langue maternelle laisse passer des fréquences et des intonations différentes pour qu'elles soient associées à de la *musicalité* ou à son contraire. En effet, si l'on pense que ce même critère peut faire qualifier des langues comme *gutturales*, on doit admettre que la gutturalité, vue comme une propriété négative, n'est plus associée naturellement à la musicalité, vue comme une propriété harmonieuse et positive, les deux étant provoquées par les mêmes mécanismes (ou filtres) phonologiques.

Le deuxième élément utilisé par le cinéaste cité pour qualifier la langue de sa protagoniste comme *musicale* est la créativité lexicale, l'inventivité dans l'expression. Or cette créativité se manifeste à l'intérieur d'une langue, quelle qu'elle soit, ce qui fait qu'elle est perçue par les locuteurs natifs. Il ne s'agit plus d'un phénomène perceptif acoustique qui se réalise au contact de deux langues. Il s'agit, cette fois, de l'expressivité dans le langage, objet d'étude interne à chaque idiome. Cela n'empêche pas, comme nous l'avons vu, une impression subjective de *musicalité d'un idiome ou d'un idiolecte* qui comprend les deux phénomènes, qui les confond, qui les met sur le même plan. Mais cela nous oblige à ne pas oublier que, du moins dans la conscience des locuteurs, l'expressivité dans le langage, la figuralité, la créativité sont ressenties comme musicales parce qu'elles sont considérées comme des ornements d'un discours, comme des choses inédites, empreintes de sensibilité, de suggestivité, d'individualité, qui frappent l'oreille et l'esprit, qui sortent du commun et attirent l'attention.

Mais revenons aux sciences du langage. Si une langue naturelle n'est dite musicale que suite à une impression, à un jugement faux par sa subjectivité, si la musicalité est associée, dans le langage courant, aussi bien à des phénomènes phonologiques qu'à l'inventivité lexicale, qu'est-ce donc la musicalité et l'expressivité du point de vue linguistique ?

Pour apporter une réponse, nous reviendrons à un élément bien connu, et pourtant presque relégué au plan des truismes par les spécialistes de l'expressivité, considéré *a priori* comme restrictif, sinon réduit : l'élément commun aux deux systèmes sémiotiques, la musique et la langue naturelle, est le rythme. Cette affirmation semble poser une frontière très nette entre musicalité et expressivité. Est-elle fondée ? L'expressivité au sens de créativité dans le langage s'en détache-t-elle réellement ? C'est, comme nous l'avons dit en préambule, la question à laquelle les spécialistes de la figuralité, de l'expressivité, de la stylistique tentent de répondre en abordant ces deux aspects en termes de *fonctions du langage*.

## Langue et musique : un élément commun, le rythme

Le point de vue d'un musicologue

Nous avons choisi, pour parler du rythme, le petit livre-manuel *Le rythme musical. Le rythme de la langue française. Paroles et musique. Le rythme en général* du musicologue Ph. Biton (1948), parce qu'il réunit ce phénomène en musique et en langue, dans le titre comme dans le contenu, dans une approche unitaire, en donnant à la notion de rythme un pouvoir caractérisant superordonné, qui surplombe les deux systèmes sémiotiques. Pour lui, le rythme en général provient conjointement de la danse et de la parole, deux formes de mouvement qui supposent des divisions structurées, partiellement apparentées.

Après une attention particulière portée au rythme musical, intrinsèquement métrique, et à la définition de ce champ notionnel et terminologique en musicologie, Ph. Biton (1948) nous livre son observation du rythme en langue. Il nous semble intéressant de revenir à sa description des éléments suprasegmentaux du langage (éléments prosodiques, intonations) en termes de *rythme*, même si elle est désuète, même si elle provient de l'extérieur de notre discipline, pour le simple fait



qu'il distingue, sur la base de ces éléments, deux types de rythme, le rythme métrique de la musique et le rythme libre de la prose :

Parler, c'est encore produire un mouvement sonore. La langue française, en tant que succession de sons, se trouve soumise aux mêmes lois rythmiques que la musique. [...] Le langage parlé contient les principaux éléments du rythme musical :

L'intensité, par les syllabes plus ou moins fortes.

La durée, par les longues et les brèves.

L'intonation, par la marche ascendante ou descendante des sons nécessaires pour exprimer l'interrogation, l'affirmation ou l'exclamation. [...]

Si la langue française peut s'organiser à peu près comme la langue musicale et avec les mêmes éléments, les modifications sonores ne s'y font pas de manière aussi précise, de sorte qu'il est beaucoup plus difficile de dire avec exactitude quelle est leur fonction rythmique. Un élément y est cependant solidement établi : *l'intensité de l'accent tonique*, aussi offre-t-il l'unique moyen d'édifier les bases d'une théorie rythmique du langage. (p. 117-118)

Autrement dit, la place de l'accent tonique, sa transformation (ou déplacement à la fin du groupe rythmique), les accents secondaires, les syllabes finales de mots, sont autant d'éléments rythmiques dans le langage parlé, créant le rythme « normal, habituel, le rythme libre, [...] celui de la prose, où les divisions peuvent se succéder librement, de façon irrégulière » (p. 122).

Le rythme de la poésie est, en revanche, métrique, comme celui de la musique, parce que les divisions binaires et ternaires forment des successions régulières, répétitives, parce qu'elles « sont faites, comme dans la prose, par des accents toniques ou secondaires de mots, mais dans le cadre étroit et mesuré du vers, selon les nécessités de la rime et de la césure, avec beaucoup moins de liberté par conséquent » (p. 123).

Ph. Biton aborde donc le rythme dans le langage aussi parce qu'il identifie des éléments qui constituent le rythme en musique et qui s'y retrouvent à l'œuvre soit sous forme « libre », c'est-à-dire celui du système phonétique-phonologique standard de la langue, soit sous forme organisée en successions de divisions sonores correspondant aux mètres musicaux ou poétiques, c'est-à-dire celui qui est le résultat d'une intention d'intervention ou d'une modification du matériau linguistique.

#### Le point de vue d'un linguiste

Du côté des linguistes aussi on trouve la reconnaissance, dans la poésie, du pouvoir structurant du rythme, vu comme une récurrence d'une séquence de syllabes, et du mètre, comme récurrence d'une certaine séquence rythmique, ayant une fonction similaire en langue et en musique, et s'appuyant sur la quantité vocalique et l'accent ou, selon les langues, sur l'intonation, la longueur vocalique ou le ton. Définissant le vers comme, d'abord, une figure phonique récurrente et donc comme une manière de s'exercer de la fonction « poétique », R. Jakobson (1963) tient à l'expliquer aussi de manière analogique, par la similitude avec la musique :

La mesure des séquences est un procédé qui, en dehors de la fonction poétique, ne trouve pas d'application dans le langage. C'est seulement en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical – pour citer un autre système sémiotique. (R. Jakobson, 1963 : 221)

La fonction poétique correspond donc, entre autres, à la mise des paroles dans des séquences correspondant à une mesure régulière, à une répétition d'unités linguistiques équivalentes. C'est en répondant à la question *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?* que R. Jakobson

(1963 : 209-248) expose, parmi les fonctions du langage, la spécificité de la fonction poétique, centrée sur le message « pour son propre compte », en l'identifiant particulièrement au vers dans sa construction et non pas dans son exécution ou sa récitation (celle-ci étant la manifestation de la fonction expressive, rattachée à l'énonciateur). R. Jakobson (1963 : 219) insiste sur le fait bien connu qu'elle « outrepassé les limites de la poésie », qui n'est que sa réalisation prototypique, en apportant des exemples, eux aussi bien connus, de paronomase, comme dans *l'affreux Alfred* ou *I like Ike*, de gradation, comme dans l'ordre syllabique croissant de *Jeanne et Marguerite* préféré à *Marguerite et Jeanne*, de symétrie syllabique, comme dans *Veni, vidi, vici*, mais aussi celui des phrases mnémoniques ou des slogans publicitaires. Autrement dit, toujours dans les termes de R. Jakobson (1963 : 222), « l'analyse du vers est entièrement de la compétence de la poétique, [mais la] poétique au sens large du mot s'occupe de la fonction poétique non seulement en poésie, où cette fonction a le pas sur les autres fonctions du langage, mais aussi en dehors de la poésie, où l'une ou l'autre fonction prime la fonction poétique ».

Retenons que, dans les exemples de R. Jakobson (1963), l'élément poétique est tout d'abord la figure phonique récurrente dans un cadre métrique précis, qui est elle-même le principe constitutif du vers selon le mètre (ou le modèle de vers) utilisé, impliquant une combinaison particulière, dans la fonction métrique, des frontières des mots, des pauses syntaxiques, mais surtout des syllabes « proéminentes » ou « non proéminentes » (selon les langues : accentuées ou inaccentuées, à centre phonologiquement long ou bref, à modulation de ton). Mais R. Jakobson (1963 : 233) précise aussi qu'il serait excessif de « confiner les conventions poétiques telles que le mètre, l'allitération et la rime au seul niveau phonétique » et invite à exploiter la relation de ces éléments avec le sens et l'interprétation symbolique, polysémique, métaphorique, métonymique, ambiguë, etc., des mots.

Or, en introduisant parmi les moyens poétiques non seulement le vers, mais aussi, d'une part, la paronomase et la récurrence syllabique en prose, et de l'autre le glissement de sens et l'interprétation lexicale, R. Jakobson élargit le domaine de la fonction poétique au-delà de ses illustrations de versification, en atteignant ainsi le territoire de l'expressivité dans le langage telle qu'elle est définie par C. Bally (1952). Se superposent-ils entièrement ? Peut-on réellement les séparer ? S'agira-t-il encore de *musicalité* dans la description de l'expressivité dans le langage ?

## L'expressivité du langage suppose-t-elle la « musicalité » ?

Expression, expressivité

Il n'est pas dépourvu d'intérêt de rappeler la définition que donne C. Bally (1952 : 75 *sq.*<sup>5</sup>) à l'expressivité. Ce n'est que rendre à César ce qui est à César que ce retour aux sources, ce rappel du grand classique des « mécanismes de l'expressivité linguistique » qui a abordé le pan « parole » dissocié de la langue saussurienne, tout en rendant hommage à son collègue et maître. C. Bally a le mérite d'avoir clarifié le rapport entre ce qui était traditionnellement séparé comme langue de l'intellect et langue des émotions (cf. le compte rendu de B. Combettes, 2013) et d'avoir défini l'expressivité non pas comme la désignation des émotions par des vocables spécifiques, mais comme la mise en œuvre de *procédés* ou *mécanismes linguistiques* particuliers. En disant cela, C. Bally distingue *expression* et *expressivité*. L'*expression* signifie le fait d'*énoncer* aussi bien des idées que des sentiments ou des émotions. Elle se fait dans et par la *parole* et peut se réaliser dans un discours non expressif, en se servant des *mots arbitraires* neutres du système saussurien :

<sup>5</sup> Rappelons que cette étude a été publiée initialement en 1913.

Telle est donc l'antinomie fondamentale qui sépare la langue de la pensée : des états psychiques prédestinés à l'affectivité sont également prédestinés par la langue à l'expression intellectuelle. La mort, la souffrance, l'injustice sont des représentations chargées d'émotion latente ; *mort, souffrance, injustice* sont autant d'étiquettes de concepts abstraits et froids. (C. Bally, 1952 : 79)

Par contraste avec l'*expression* comme phénomène de mise de la langue en parole (*a priori* grammaticalement, lexicalement et phonétiquement neutre, systémique, arbitraire), l'*expressivité* est ce que la langue en elle-même peut produire comme effet figural selon des mécanismes inventifs qui lui sont propres, dans le cadre de l'expression en général. C. Bally parle donc de *mécanismes de l'expressivité linguistique* compris comme des procédés identifiables au niveau de la *langue fonctionnant dans la parole*. Les *procédés* ou les *mécanismes expressifs* sont des moyens pour atteindre l'expressivité, qui est à son tour l'un des moyens, mais pas le seul<sup>6</sup>, d'*affectiver* la langue, c'est-à-dire d'apporter des éléments motivés ou de motivation dans la parole :

Le langage, intellectuel dans sa racine, ne peut traduire l'émotion qu'en la transposant par le jeu d'associations implicites. Les signes de la langue étant arbitraires dans leur forme – leur signifiant – et dans leur valeur – leur signifié –, les associations s'attachent soit au signifiant, de manière à en faire jaillir une *impression sensorielle*, soit au signifié, de manière à transformer le concept en *représentation imaginative*. Ces associations se chargent d'expressivité dans la mesure où la perception sensorielle ou la représentation imaginative concorde[nt] avec le contenu émotif de la pensée. (C. Bally, 1952 : 83)

Pourquoi ces procédés sont-ils expressifs ou comment deviennent-ils expressifs ?

[...] le propre du signe expressif est d'échanger les catégories de telle manière que celle précisément que demande la logique se trouve masquée ou supprimée au profit d'une autre catégorie. (C. Bally, 1952 : 92).

L'expressivité est donc la propriété d'un fait de langue saillant, grossi, différent, frappant, plus parlant, plus évocateur que les faits de langue standard, que les mots neutres, les formulations simples, sobres, dépourvues de tout artifice, en un mot normales<sup>7</sup>, usuelles, logiques du point de vue du système de la langue. On comprend que les tours expressifs s'appuient sur des associations surprenantes, pour la plupart implicites et synthétiques, et deviennent, pour C. Bally, motivés ou teintés de motivation, parce qu'il les oppose aux mots et aux formes totalement arbitraires au sens saussurien du terme<sup>8</sup>, c'est-à-dire entrés dans un fonds intersubjectif conventionnel<sup>9</sup>. Il prend l'exemple de la répétition des mots, en contact ou à distance, comme dans la répétition d'insistance de « *C'est loin, loin !* », plus expressif que *c'est très loin*, ou dans la répétition contrastante de « *Donnant donnant* » ou « *Tel maître, tel valet* » ou « *Rome n'est plus dans Rome* », plus expressif que

<sup>6</sup> Selon C. Bally (1952), la situation de communication, la mimique et les gestes peuvent aussi *affectiver* le langage.

<sup>7</sup> Il est bien difficile de définir la neutralité et la normalité en langue, ce seuil à partir duquel on juge les phénomènes non neutres, non normaux et donc expressifs, ce qui fait que l'idée de « mots neutres » et de formulations « normales » chez C. Bally paraît contestable à certains analystes, comme le souligne l'un de nos relecteurs anonymes, que nous remercions ici pour ses remarques. Rappelons que C. Bally (1952 : 83) définit les procédés expressifs comme des « ajustements linguistiques obéissant à des règles déterminées et qui, en vertu de ces règles, sont susceptibles de répondre à des motifs affectifs ou de déclencher des effets expressifs », qui ne montrent leur intérêt que si on les compare à « des faits de langue non socialisés ». C'est ainsi qu'un mot arbitraire, donc *neutre*, comme *aiguille* devient expressif dans le discours lorsqu'il est employé à la place du mot *fraise du dentiste* dans *Il me semblait qu'il me perçait avec une aiguille*, grâce à des associations implicites qui ne sont pas signifiées par le signe arbitraire dans son emploi standard (non affectivé) de *Une aiguille sert à coudre*. De même, *Que c'est beau* est expressif – émotif, opposé à *C'est un chef d'œuvre*, qui exprime un jugement de valeur, linguistiquement non marqué et donc neutre, intellectualisé (cf. p. 19).

<sup>8</sup> Du moins du point de vue du *Cours de linguistique générale* que C. Bally a publié avec A. Sechehaye.

<sup>9</sup> Ce qui n'empêche pas l'entrée dans le système conventionnel de créations expressives issues de la néologie ou de la phraséologie.



*l'empire romain n'est plus dans la ville de Rome*. C'est le cas aussi des associations de sons : « *tictac* est onomatopéique [et donc expressif] parce qu'on pense au mouvement de la pendule ; *tactique*, formé des mêmes sons, ne produit aucun effet ; le sens ne s'y prête pas » (C. Bally, 1952 : 97), alors que c'est différent, ajoutons-nous, dans la chanson *La tactique du gendarme*, interprétée par Bourvil dans *Le Roi Pandore* où l'association des deux devient expressive, portée par la structure type de la comparaison : *Comme la montre a son tic-tac, le gendarme a sa tactique...* C. Bally (1952 : 93) recourt à l'analogie pour définir la notion d'*expressivité* par le jeu :

Il faut revenir encore, pour y insister, à la notion de jeu qui est à la base des faits expressifs. L'esprit n'est pas dupe [...] de l'interversion des catégories qui crée le signe expressif ; car, s'il y avait réellement confusion, l'expressivité disparaîtrait. [...] L'illogisme de la langue expressive ne nous frappe que par l'association constante avec la langue usuelle, où tout est arbitraire.

Il n'est pas aisé de répertorier exactement les résultats de ces mécanismes linguistiques, c'est-à-dire toutes les formes ou tous les éléments expressifs dans les discours produits<sup>10</sup>. C. Bally (1952 : 83 *sq.*) établit, en revanche, une typologie de ces mécanismes spécifiques, selon qu'ils atteignent le signifiant ou le signifié.

D'une part, les procédés atteignant les *signifiants* sont tous les procédés rythmiques : les interjections, grâce aux impressions sensorielles qu'elles rendent ; une prononciation qui imite les réflexes émotifs tels que les cris ou les exclamations ; les combinaisons évocatrices de voyelles et de consonnes ; les contrastes recherchés de timbre entre les voyelles ; l'accent d'insistance ; les répétitions de voyelles, de consonnes, de syllabes ou de mots ; la quantité allongée ou réduite des syllabes ; les pauses anormales entre les syllabes et entre les mots ; la versification ; la symbolique des sons ; l'harmonie imitative ; les procédés créateurs de perceptions acoustiques. Ce sont, globalement, des mécanismes de l'*association* expressive d'éléments linguistiques acoustiques, produisant, dans les termes de C. Bally, 1952 : 95, des « éléments musicaux, si indispensables au langage émotif et qui se combinent avec les éléments articulatoires » :

en effet, le rythme s'applique sur la substance linguistique et plane sur les articulations du discours, de manière à les regrouper dans une synthèse calculée pour l'oreille. (C. Bally (1952 : 84)

D'autre part, le procédé global atteignant le *signifié* est la transposition d'une catégorie dans une autre : les images, les figures ou les tropes, c'est-à-dire les glissements de sens produits par des associations non standard de termes, par l'emploi métaphorique ou analogique d'un terme à la place d'un autre, par les innovations lexicales analogiques : *être martelé, tenaillé* sont expressifs par l'évocation de *marteau, tenaille* ; *Que vous êtes enfant !* est plus expressif que *Que vous êtes naïf !* par la restriction à une seule facette, connotative, renvoyant à une propriété de l'*enfant*. Ce sont des mécanismes de la *substitution* expressive d'éléments linguistiques significatifs, ouvrant la voie au sens figuré, à la polysémie, aux effets des expressions idiomatiques. Ou, comme le synthétise A. Curea (2008) :

Les deux procédés essentiels sur lesquels reposent les associations implicites sont donc la superposition et la substitution. La superposition caractérise les associations sur le signifiant : « on ne peut, en effet, superposer à un signe arbitraire articulatoire que des éléments non articulatoires (mélodie, accent, durée, silences, répétitions et autres procédés rythmiques). » La substitution concerne les associations attachées au signifié ou les hypostases, selon Bally, où une catégorie se substitue à une autre. Les deux types de

<sup>10</sup> Cf. la mise en garde de C. Bally lui-même (1952) et aussi, pour preuve, la diversité qui ressort des trois volumes consacrés plus récemment à l'expressivité, dont le troisième est publié sous la direction de C. Chauvin et M. Kauffer (2013).

procédés produisent deux types différents d'expressivité : l'un superpose une impression sensorielle au concept et l'autre applique une représentation inédite sur un concept. (A. Curea, 2008 : 925)

Nous avons tenu à rappeler ce schéma explicatif pour souligner une idée qui nous semble particulièrement intéressante : si les mécanismes du premier type sont acoustiques (s'adressent à l'oreille) et ceux du deuxième type sont interprétatifs-sémantiques (s'adressent à l'esprit), C. Bally souligne aussi qu'il est rare que les deux soient véritablement dissociables. Ou, comme il le dit à propos des figures de l'opposition : « [...] je ne crois pas qu'une opposition d'idées qui n'est soutenue par *aucun* artifice destiné à l'oreille puisse passer pour une antithèse et produire un effet expressif. » (C. Bally, 1952 : 89). On voit aussi que ce qui était appelé « langue musicale » dans le langage courant (cf. la référence au film *Mommy* du début de notre démonstration) correspond dans la terminologie linguistique à une « langue expressive », avec ses deux dimensions, acoustique-rythmique et lexicale-créative.

Deux aspects méritent encore d'être relevés dans les études de C. Bally. Le premier est l'utilisation du terme *stylistique*, qu'il associe non pas aux effets recherchés, intentionnels, de la littérature, mais aux faits expressifs individuels plutôt involontaires dans la langue usuelle :

Tel est, esquissé sommairement, le mécanisme de l'expressivité linguistique. On le découvre à la base de toutes les créations du langage individuel, depuis les éclairs de génie du poète jusqu'aux innovations éphémères qui jaillissent dans la conversation ; on le retrouve aussi, sous une forme atténuée, dans la manière expressive de la langue usuelle. C'est l'étude de cette seconde forme d'expressivité, partie intégrante du système linguistique, que j'ai appelée stylistique ; mais rien n'empêche de lui donner tout autre nom qu'on préférera. (C. Bally, 1952 : 99)

Ou, comme le dit J.-M. Adam (1997) à la suite de C. Bally, les ressources du style se situent à la marge du système, entre la grammaire, le bon usage d'un côté, et l'inacceptable ou l'incompréhensible de l'autre, comme une zone intermédiaire de liberté propice à la création de licences poétiques, exprimant des choses qui échappent normalement à la possibilité d'être dites. Des études récentes adoptent généralement la définition de l'expressivité comme un *écart* par rapport à une norme standard de la langue<sup>11</sup>, où l'on retrouve l'héritage légué par C. Bally.

La deuxième idée qui mérite d'être soulignée est le retour des procédés expressifs sur l'expression elle-même qui est en soi, *a priori*, neutre et à laquelle l'expressivité linguistique donne une dimension affective. Après avoir intégré, par les procédés de versification supposant un rythme métrique, la fonction poétique de R. Jakobson (1963), du moins celle qui ressort de ses exemples, l'expressivité de C. Bally intègre également ce que R. Jakobson a appelé la fonction expressive, centrée sur l'énonciateur. Cette dimension « affective » est quasi dominante dans le langage selon C. Bally (1952) :

[...] le langage naturel reçoit de la vie individuelle et sociale, dont il est l'expression, les caractères fondamentaux de son fonctionnement et de son évolution. Tous les phénomènes de la vie étant caractérisés par la présence constante, souvent par la présence dominante des éléments affectifs et volontaires de notre nature, l'intelligence n'y joue que le rôle, d'ailleurs fort important, de moyen ; il s'en suit que ces caractères, en se reflétant dans le langage naturel, l'empêchent et l'empêcheront toujours d'être une construction purement intellectuelle. (C. Bally, 1952 : 11)

---

<sup>11</sup> Cf. : « [...] une formulation qui se trouve être expressive *est généralement une formulation qui n'est pas la formulation la plus standard* » (C. Chauvin et M. Kauffer, 2013 : 9). Pourtant, l'expressivité comme écart paraît contestable dans la mesure où la « norme standard » peut aussi être expressive dans certains contextes. M. Bonhomme (2005 : 41) préfère parler de la *saillance* des figures, qui leur donne un rôle signalétique, à la base des inférences interprétatives.

## Une comparaison

Nous avons abordé la musicalité dans le langage par le biais de l'expressivité ou de la poéticité, selon les auteurs. C'est une entrée en matière qui n'est pas dépourvue d'intérêt, parce que, tout en mettant en lumière les éléments qualifiés de musicaux en langue (de rythme ou de fréquence sonore) chez les auteurs abordés, nous avons clarifié le rapport entre expression et expressivité chez C. Bally en proposant un point de vue différent de celui d'A. Curea (2008) et le rapport entre expressivité chez C. Bally et fonctions expressive et poétique chez R. Jakobson. Celui-ci présente la fonction poétique comme la projection du « principe d'équivalence de l'axe de sélection [axe paradigmatique] sur l'axe de la combinaison [axe syntagmatique] » (p. 220), comme une centration sur le message ; on peut donc assimiler cette fonction à une propriété de l'énoncé obtenu ou produit sur la base du code. La définition laisse le champ libre aux discours neutres ou créatifs, l'auteur ne le précise pas, mais ses exemples vont, bien entendu, vers les faits créatifs. Comme il utilise le terme « fonction expressive » pour la centration spécifique sur le destinataire ou l'émetteur, il ne lui reste que le terme « poétique », assimilable à « créatif », pour se référer à une propriété particulière du message, de la mise en « parole » du code. On peut dès lors constater quelques équivalences entre les deux descriptions :

- le code de R. Jakobson correspond à la langue arbitraire, au système abstrait de C. Bally
- le message de R. Jakobson correspond à l'expression chez C. Bally
- la fonction poétique centrée sur le message de R. Jakobson correspond à l'expressivité de C. Bally
- la fonction expressive de R. Jakobson correspond à l'*affectivation* du langage chez C. Bally.

L'un des intérêts de ces équivalences, soit dit en passant, est le fait que la rigidité du code, si souvent reprochée au schéma de R. Jakobson, qui empêcherait, par exemple, l'implicite ou le sous-entendu, comme le dit O. Ducrot (1972), peut ne pas se manifester au niveau du message, là où s'exerce la fonction créative – poétique du langage.

La polarisation vers la poésie, lorsqu'on parle de la fonction poétique de R. Jakobson, est due au fait que celui-ci illustre son propos par des exemples presque exclusivement de phonétique et de versification, qu'il choisit en tant que phonologue et spécialiste du vers russe. Comme son point de départ était la question de la transformation du langage en soi en œuvre d'art, donc en poésie, il aboutit à la « fonction poétique », terme qui n'est peut-être pas le plus heureux de son schéma descriptif du langage. Mais dans sa présentation théorique, il y a suffisamment d'indices pour croire que la « fonction poétique » correspond globalement à l'aire de l'expressivité de C. Bally.

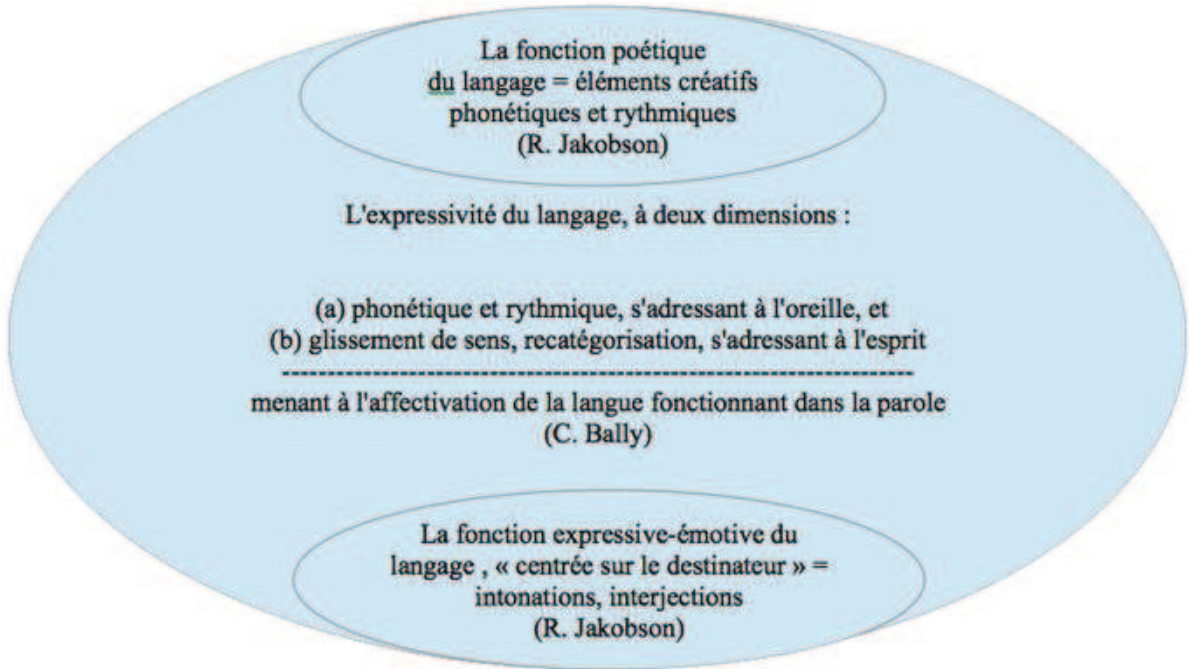
De son côté, C. Bally, attentif à la spécificité de l'expression comme deuxième pan de la relation saussurienne langue–parole, adopte une entrée sur le terrain des faits créatifs en opposition avec une conception ancienne qui dissociait langage intellectuel objectif et langage émotif affectif, dissociation purement lexicale. Il propose donc la compréhension de l'expressivité comme résultat de mécanismes créatifs figuratifs, opposés à un état standard et neutre de la langue, qui donnent eux-mêmes une dimension affective au langage. On retrouve cette toute dernière dimension sous forme de fonction expressive chez R. Jakobson.

Si les analyses et les explications des deux auteurs ne se recourent que partiellement, cela est dû, selon nous, non pas à une différence majeure entre les faits de langue décrits, qui seraient opposés ou complémentaires, mais au fait que les auteurs ont adopté des entrées dans la matière sous des angles différents, avec une certaine convergence des descriptions. Le résultat : C. Bally

donne un tableau linguistique d'ensemble des procédés de l'expressivité, alors que R. Jakobson limite ses exemples de poéticité du message à la rythmique et à la paronomase, dans une illustration relativement restrictive.

Il nous semble donc que des analyses relativement récentes de l'expressivité et des fonctions expressive et poétique ne rendent pas entièrement justice aux conclusions des auteurs qui ont lancé ces termes. Le volume dirigé par C. Chauvin et M. Kauffer (2013) titre sur l'expressivité et la fonction expressive en les mettant sur le même plan, ce qui ne permet pas de savoir clairement s'il s'agit de la fonction expressive au sens de R. Jakobson ou uniquement de l'expressivité de C. Bally. Pour S. Mohr-Elfadl (2013 : 111) il y a deux expressivités. La première correspondrait à la « fonction expressive du langage » (au sens de R. Jakobson, dirons-nous), selon laquelle « une personne identifiable [...] attire l'attention sur des contenus à propos desquels [elle] désire communiquer une réaction ou une attitude personnelle éventuellement mais pas exclusivement émotionnelle ». La deuxième concerne « un des traits stylistiques d'un énoncé écrit ou oral. Elle sert dans ce cas à identifier un effet qu'on suppose recherché ou à décrire un effet ressenti » et qui peut être paraphrasé, entre autres, par « qui attire l'attention ». O. Inkova (2013 : 45) préfère un point de vue inverse à celui de C. Bally, en partant du style, qui n'est, pour ce dernier, que le résultat des procédés expressifs appliqués non intentionnellement au langage. Les difficultés à définir l'expressivité découlent, dit-elle, « d'un problème plus large, à savoir de la définition problématique du domaine de la stylistique, dont, à l'unanimité, l'expressivité fait partie, de ses méthodes d'investigation et de son objet, le style. »

Au final, au vu des définitions, des explications et des illustrations proposées par les deux auteurs, l'*expressivité* de C. Bally apparaît, pour nous, comme une vision d'ensemble, à force explicative linguistique indéniable, présentant une vue interne au système (les procédés créatifs appartiennent à la langue), englobant les mécanismes qui caractérisent, pour R. Jakobson, les fonctions expressive et poétique. Le schéma de R. Jakobson se présente, lui, comme fonctionnaliste, supposant une vue extérieure au système. C'est comme si le premier répondait à la question *comment ça marche*, alors que le deuxième se concentre sur *à quoi ça sert*, ce en quoi les deux modèles montrent leur complémentarité. Leur superposition est visible dans le schéma suivant :





## Conclusion

Notre quête des éléments musicaux dans la langue nous a menée sur le terrain de l'expressivité, dont la musicalité n'est qu'un élément s'adressant, comme il est logique, à l'oreille. C'est celui qui atteint les signifiants et qui suppose un rythme métrique et une répétition ou une réception particulière des fréquences vocales dans la parole, associées à des ornements généralement volontaires du message. Il est intéressant de remarquer que les spécialistes de l'expressivité (ou de la fonction poétique) mentionnent la musicalité à titre analogique, sans en faire un terme spécialisé explicatif des fonctionnements rythmiques ou phonétiques – prosodiques. En partant de la musicalité en langue, notre périple dans le domaine plus large de l'expressivité nous a amenée à proposer une comparaison de deux modèles explicatifs des mécanismes linguistiques créatifs, inégalement utilisés, pour montrer leur (partielle) superposition.

## Auteur

Emilia Hilgert

Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP

emilia.hilgert@univ-reims.fr

## Œuvres citées

- Adam, Jean-Michel (1997) : *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*. Lausanne – Paris : Delchaux & Niestlé.
- Bally, Charles (1951) (3<sup>e</sup> édition) : *Traité de stylistique française*. Genève : Librairie Georg & Cie / Paris : Librairie Klincksieck.
- Bally, Charles (1952) (3<sup>e</sup> édition) : *Le langage et la vie*. Genève : Librairie Droz / Lille : Librairie Giard.
- Biton, Philippe (1948) : *Le rythme musical. Le rythme de la langue française. Paroles et musique. Le rythme en général*. Genève : Editions Henn / Paris : Editions Max Eschig.
- Bonhomme, Marc (2005) : *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Honoré Champion.
- Chauvin, Catherine (2013) : « Remarques conclusives et ouverture ». *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Ed. Chauvin, Catherine & Kauffer, Maurice. Besançon : PUFC : 225-230.
- Chauvin, Catherine & Kauffer, Maurice, Dir. (2013) : *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Besançon : PUFC.
- Combettes, Bernard (2013) : « La notion d'expressivité en linguistique historique : Regard sur la linguistique française au XX<sup>e</sup> siècle ». *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Besançon : PUFC, 17-29.
- Curea, Anamaria (2008, consulté le 15.10.2014) : « L'expressivité linguistique : un objet problématique dans la théorie de Charles Bally ». *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF08*. Ed. Durand, J., Habert, B., Laks, B. Paris : Institut de Linguistique française : 917-928. [http://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08\\_234.pdf](http://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08_234.pdf)
- Ducrot, Oswald (1972) : *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.
- Inkova, Olga (2013) : « Quand les erreurs sont-elles expressives ? ». *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Ed. Chauvin, Catherine & Kauffer, Maurice. Besançon : PUFC : 31-50.
- Jakobson, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Mohr-Elfadl, Sabine (2013) : « La norme et l'écart : modifications phraséologiques expressives dans l'écriture littéraire ». *Écart et expressivité. La fonction expressive*. vol. 3. Ed. Chauvin, Catherine & Kauffer, Maurice. Besançon : PUFC : 97-112.
- Rabatel, Alain (2005) : « Idiolecte et représentation du discours de l'autre dans le discours d'ego ». *Cahiers de praxématique*. 44 : 93-111.