

Remarques sur l'expressivité des éléments sonores du langage.

La valeur expressive des éléments sonores du langage — 'sonore' pris ici non pas dans le sens de 'son produit à l'aide des vibrations des cordes vocales' mais dans celui de 'bruit', 'phonation' — a été mainte fois l'objet d'études de la part de l'école idéaliste des linguistes modernes. Ce genre de faits, de plus en plus connus, élucidés et mis en rapport avec notre spiritualisme, voire même avec l'histoire des idées, ne sera jamais un domaine définitivement clos quant à l'étendue des recherches et les données attendent encore leur classement dans un système plus ou moins cohérent et logique.

Nous avons voulu reprendre l'ensemble des questions entrant dans cet ordre d'idées et, en y introduisant quelques observations personnelles faites surtout sur le riche matériel que nous fournit une langue primordiallement expressive et peu rationalisée comme le hongrois, essayer un classement des faits. Nous partons des éléments sonores qui comportent une nuance émotionnelle pour progresser vers les phénomènes linguistiques qui doivent leur naissance uniquement à un besoin spontané d'expression et dans lesquels la signification (pensée, sentiment, volonté) et sa forme sont inséparablement liées, où ainsi la liaison entre mot et idée est nécessaire, de la manière que les grammairiens romantiques appelaient 'a-priori'.

En commençant par le doute et la négation, nous devrions exclure toute possibilité de formations spontanées et expressives par essence; nous devrions partout supposer une liaison purement conventionnelle entre le matériel sonore et les sémanthèmes. Tout langage, en sortant de la bouche du sujet parlant, serait tradition, imitation, conditionnée et contrôlée par la communauté linguistique...

*

I. Phonèmes et sémanthèmes. Il faut s'arrêter un moment pour faire face à un revenant qui nous dérange encore quelquefois, depuis Platon attribuant à la consonne *ρ* la capacité d'"exprimer le mouvement". On sait que cette conviction a vu son apogée dans les théories des roman-

tiques allemands, Humboldt, Grimm et Schlegel. La linguistique hongroise, si intimement liée au culte de la langue nationale, ne pouvait, elle non plus, se refuser le plaisir de créer une "métaphysique" de la langue. C'est ainsi que J. Fogarasi (1834), rédacteur de la première édition du Dictionnaire de l'Académie Hongroise, crut dévoiler les forces créatrices de la langue hongroise en découvrant entre autres le sens, la 'supériorité' de la consonne 'f' et en expliquant la spirante 'h' comme symbole du déficiant... Encore de nos temps voit-on des linguistes comme G. Curtius ou Täuber faire des spéculations de cette sorte, hypothèses qui sont sérieusement enregistrées par les philosophes du langage [cf. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923]. Dans les recherches modernes sur les éléments émotifs de la langue hongroise on a également essayé d'attribuer à certaines combinaisons phonétiques des valeurs esthétiques en oubliant les exigences du point de vue historique et le caractère "a posteriori" de ces expressivités.

*

II. Rapports entre phonétisme et émotion. Sans aucun doute, le langage composé de phonations et de significations est capable, en plus et en dehors de ces deux composants, d'éveiller en nous des associations et des sentiments de tous genres et en outre, de nous mieux renseigner par là sur l'état d'esprit de notre interlocuteur. Le langage, par son caractère sonore, entre dans la série des phénomènes de l'acoustique [bruits de la nature, musique] qui tous, par leur caractère sonore, exercent sur nous certaines influences. Il s'agirait donc d'en définir la qualité et la quantité.

1. *Poésie-musique.* A ce sujet si discuté et si connu, mis à l'ordre du jour par l'abbé Brémond, nous ne voulons apporter en dehors de quelques exemples rien de nouveau sinon la constatation que la "musicalité" est presque aussi indéfinissable qu'indéniable. Nous piétons ici sur le terrain inconstant des appréciations individuelles et des impondérables. Le linguiste, regardant les déclarations d'autrui à distance d'observation, ne fait que constater certains faits, par exemple celui-ci qu'au cours de l'histoire linguistique et littéraire on a attribué aux mêmes phénomènes des valeurs "poétiques" souvent contradictoires. L'audition colorée, la synesthèse sémantique sont conditionnées dans l'individu sans qu'on puisse répondre à la question de savoir pourquoi. Notons encore que dans le hongrois la distinction des phonèmes du point de vue phonétique-phonologique est très précise et qu'ainsi même la prononciation normale ne tolère presque aucune confusion entre les longueurs de voyelles, encore moins une alternance arbitraire de consonnes sourdes et sonores.

2. *La valeur esthétique des noms de personnes.* Les associations attachées aux noms de familles, prénoms, sobriquets ont leurs valeurs émotives en raison de ce que M. Bally appelle "effet par évocation".

La structure phonétique n'y est pour rien. Ce n'est qu'ultérieurement que l'impression toute individuelle impute une expressivité à tel ou tel nom "doux et sonore". Les noms de famille étrangers ont un aspect aristocratique dans la vie sociale hongroise. Un 'Grandpierre' sonne mieux qu'un nom hongrois d'usage fréquent. Par contre la littérature, en raison de son caractère éminemment national, ne tolère aucun nom de famille étranger, tandis que p. e. 'Chamisso', nom français d'un poète allemand, "sonne" très bien aux oreilles en Germanie.

3. *Influences sémantiques.* Évidemment, le "caractère" acoustique, l'impression sympathique ou antipathique qu'un nom de famille nous présente, est dû aux associations et non pas à un effet impératif de sa structure phonétique sauf le cas où ce nom est lui-même une onomatopée ou rappelle par ses éléments les "imitations". Dans ce cas la valeur affective de celles-ci se répand sur le nom. Autrement dit, il est nécessaire que phonèmes et sémantèmes se rencontrent dans une heureuse convergence où la signification facilite la mise en valeur des possibilités musicales. 'Rose' sonne bien et éveille des mélodies poétiques tandis que son mauvais beau-frère 'prose' reste prosaïque. (Cf. l'exemple de Bally, Arch. f. neuere Spr. 1912, 100: 'tinter' et 'teinter' ayant la même phonation.) La convergence existe également où "le son dur et bizarre" d'un nom désigne un personnage caractérisé par ces mêmes extravagances comme au cas d'un 'Horribilicribrifax', nom évocatif de quelque matamore. Cela nous ramène au problème de combinaisons phonétiques agréables ou désagréables. Peut-on les définir d'une manière exacte?

4. *La beauté du langage.* Depuis que la critique littéraire existe, on a toujours voulu démontrer en quoi consiste la beauté d'une langue. Les stylistiques persécutent les cacophonies et la grammaire française connaît les "lettres (?) euphoniques". Ces sortes de remarques sur la langue harmonieuse sont trop connues pour qu'on les cite ici, depuis Dante jusqu'à René Ghil et les symbolistes qui voulaient de la musique avant toute chose... (Cf. notre texte hongr., pp. 27—29.) Il y a certainement des "beautés" purement physiologiques. M. Zoltán Gombocz y range, dans sa Sémantique (Pécs, 1926, p. 20) les sons dont la formation se fait à l'aide de mouvements musculaires qui ne sont difficiles ou désagréables en aucune façon. Pour l'auditeur c'est la musicalité qui l'emporte. Il resterait à définir cette "musicalité" et à en établir les causes. On convient généralement que les voyelles et les consonnes continues chantables ou sonores, nous fournissent des impressions agréables et mélodieuses; sur la base de la répartition des sonorités musicales et des bruits instantanés on a tenté d'établir des statistiques comparées des langues (Ed. Engel. Deutsche Stilkunst, 1922, p. 461; V. Tolnai, Magyar Nyelv, 1921, p. 28). Le hongrois se trouverait ainsi malgré la monotonie produite par l'alternance vocalique, parmi

les langues les plus mélodieuses. Un moyen de contrôle: l'examen des groupes de consonnes en usage dans une langue. Le hongrois et le finnois sont très sensibles à ce point de vue: les groupes initiaux se simplifient et s'allègent, obéissant, paraît-il, à une disposition physiologique (all. „Strang" > hongrois „istráng"; germ. „glas" > finnois „lasi"). Cette tendance au moindre effort et à éviter les rencontres désagréables de consonnes est elle-même très relative selon les moments et les races. Cf. les variantes de „scola" latin: „escole" > „école" en français, „sciuola" en italien, „Schule" en allemand, „iskola" en hongrois, „koulu" en finnois, et, naturellement, „škola" en tchèque. Cette dernière langue ne trouve aucun inconvénient à des combinaisons jugées cacophonies dans la plupart des autres. (cf. „vlk" = loup, ou „smrt" = la mort). On pourrait dire, *mutatis mutandis*, avec Pascal: vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà. Et cela doit nous rendre réservés dans la découverte des expressivités innées des langues. De plus tout y est enraciné dans son propre moment historique et devant l'étude diachronique les plus belles euphonies perdent leur caractère "a priori". Le français n'était-il pas une langue riche en voyelles, pauvre en encombrement durs? Or, nous le voyons depuis la guerre, perdre ses „e" muets, même sur la scène classique, et réduire ses mots bien cadencés en une seule syllabe rivalisant avec les heurts les plus slaves (p. e. „nous d'avons", „je n'sais pas", ou „j'sais pas", cf. Nyrop, Manuel phonétique). Sans l'orthographe conservatrice le vocalisme français deviendrait l'antinomie de ce qu'il fut naguère. Est-ce peut-être le symptôme d'un changement intérieur de l'âme de la France? Du point de vue phonologique rien n'est encore changé: les intentions articulatoires persistent, tout se passe à l'insu des parleurs et le nouvel ordre des phonèmes n'est qu'une variante phonétique. — Le mouvement néologique en Hongrie, au début du siècle précédent — une activité sans pareille dans l'histoire des créations artificielles de langues et qui a forgé, en partie de combinaisons purement arbitraires, des centaines de mots nouveaux — a dû forcément prendre en considération les possibilités esthétiques des savantes fabrications de vocables dont la moitié était vouée d'avance au refus de la part des conservateurs. Parmi eux le Prère Verseggy formulait ainsi son principe: „Voces insolitae eoque ipso frigidae... ornamenta sermonis dici non merentur" (Usus aestheticus linguae hungaricae, 1781). L'histoire des langues littéraires dément le traditionalisme verbal de ce linguiste réactionnaire si révolutionnaire pourtant en matière politique. (Ceci n'est pas une contradiction: la Convention n'avait-elle pas proclamé conserver l'„e" muet, „propriété nationale"?) Toute langue poétique tend à s'éloigner des sonorités devenues banales par l'usage (p. e. les symbolistes). On peut en conclure que la nouveauté somme bien, mais cela implique le fait que la valeur propre des phonèmes reste insaisissable. Ce n'est pas uniquement

la nécessité d'exprimer des idées et des objets nouveaux qui contribue au rajeunissement du lexique (cf. Dauzat, *Hist. de la langue fr.*, 1930, 153), mais aussi le désir d'introduire des combinaisons nouvelles et partant expressives dans son phonétisme. La longueur des mots y est souvent pour quelque chose; mais l'effet en varie selon les circonstances et les situations.

5. *La répétition.* C'est un moyen musical, susceptible d'éveiller des impressions agréables et de s'imposer indépendamment des sémantèmes. Le cas le plus simple en est

a) le mot ou la phrase réitérés. — Moyen primitif, employé instinctivement ou par savant calcul, non seulement dans le langage émotionnel de tous les jours mais jusque dans les textes littéraires de l'emphase. L'intensité de la signification est augmentée par la durée prolongée de son véhicule sonore.

b) Le refrain atteint son but (intensification du sens) par trois facteurs: comme répétition, souvent artificiellement placée et par cela même donnant au discours versifié une structure perceptible; comme construction fixe ayant un caractère phonétique qui diffère des son entourage: corps étranger, surtout quand il se compose de vocables soigneusement choisis ou bien d'onomatopées; en raison de l'antithèse qui existe entre sa signification souvent chargée d'émotions d'une part et de l'autre la régularité précise et tenace de son impassible retour harmonieusement préétabli.

c) Allitération. — Elle n'est aucunement liée à l'élément sémantique du langage et se restreint aux seules consonnes initiales. Ornement insignifiant? Plutôt élément d'une musicalité qui se fait remarquer parce qu'elle établit des affinités secrètes entre les vocables. D'abord ce jeu, le retour du même phonème imprégnant ainsi notre mémoire, nous divertit s'il n'est pas en contradiction avec les tendances du texte. On éprouve le sentiment que tout cela est plus qu'un jeu et qu'il n'est pas le produit d'un hasard. L'expression reçoit une forme fixe aussi bien dans son étendue que dans l'immovibilité de ses composants. Toute variation exclue, la phrase revêt un aspect épigraphique. La cohésion intérieure des parties éloigne cette formule du "sermo cotidianus". On se trouve en présence d'un cas exceptionnel et on attribue alors, au parleur, à l'auteur une volonté cachée, ne soit-elle autre que celle d'attirer notre attention sur ce qu'il nous communique d'important.

d) Rime. — Elle appartient, comme toutes les formes de la "répétition", en même temps qu'à la stylistique, au domaine de l'analyse linguistique. En effet, elle ne présente pour cette dernière qu'un cas spécial de la manière de s'exprimer. Elle est aussi bien un fait de la grammaire historique ou synchronique qu'une formation littéraire. Au lieu d'admettre la nécessité d'une stylistique ou d'une deuxième grammaire dite "expres-

sive", toute grammaire "descriptive" c'est-à-dire étudiant l'ensemble systématique des formes de langage, doit réclamer les figures stylistiques comme siennes. Évidemment la rime n'appartient pas aux remaniements habituels du vocabulaire. C'est justement l'artifice, la difficulté vaincue qui lui donne une valeur esthétique. Elle confère, comme l'allitération, une forme plus ou moins fixe à la construction des phrases. Aussi les sonorités retrouvées sont-elles — paraît-il — agréables à l'oreille. Il n'en était pas toujours ainsi et aux époques amoureuses de la rime (Sainte-Beuve, Banville) on peut opposer celles où „sans rime“ fut le mot d'ordre (l'abbé Desfontaines, les vers-libristes). M. Ed. Wechsler reconnaît même très justement des particularités nationales et variant selon le génie de la langue en ce qui concerne l'emploi de la rime: „der deutsche Geist verbannt den rührenden Reim“ (Esprit und Geist, Leipz. 1927, p. 547). La capacité de la rime à évoquer une impression n'a rien à faire avec sa construction ou avec les beautés vocales d'une des deux parties. C'est ici le retour des sonorités qui transforme quelque peu la parole en musique. Et notre plaisir sera d'autant plus grand que ce retour est moins attendu ou résulte du choix savant des parties, en contraste avec la simplicité des sentiments du poème. Une espèce de sentiment en naît également, quelquefois un effet comique, mais ce sentiment s'attache à la forme pure et à des relations en ne nous apportant rien de significatif. Le caractère intellectuel de la rime se manifeste encore dans sa variabilité infinie et dans les associations livresques qu'elle éveille. Elle peut souligner le caractère exotique de certains vocalismes ou évoquer la manière d'autre poètes comme les quatrains à une seule rime dans le vers moderne hongrois (Arany, Ady), qui rappellent les versificateurs de notre seizième siècle: la rime se prête donc à des pastiches ou à des parodies. Ici par conséquent une simple concordance vocalique peut signifier pour nous, par „évocation“, tout un milieu.

e) Rythme et nombre. — L'alternance des syllabes accentuées et atones ou des différentes quantités est une modification consciente du caractère normal du langage en vue d'en augmenter, à l'aide de facteurs phonétiques, la capacité expressive. Le rythme est sans doute une invention qui s'ajoute au trésor disponible de la communauté linguistique, une possibilité pourtant qui n'est pas réinventée chaque fois et par tout le monde comme beaucoup de moyens expressifs, mais apprise par des lettrés et d'après une longue tradition. Le versificateur se met à perfectionner les possibilités rythmiques du langage: il ne pourrait le faire si le langage ne se prêtait par ses qualités existantes à ce perfectionnement musical et par conséquent expressif. Le point de départ de tout rythme est le „rythme naturel“, le nombre de la prose, un groupement instinctif des mots pour en construire la phrase mélodieuse, autrement dit: éviter le

heurt désagréable des efforts saillants ou la monotonie des délassements. Fils du rythme naturel il se tourne souvent contre son père. De cette divergence entre l'accent naturel et l'accent artificiel naît un plaisir nouveau: les interférences de la mesure et de l'accent en latin; en hongrois, à ces deux rythmes interférés s'en ajoute encore un troisième qui s'infiltré, disparaît et réapparaît dans les sonorités: l'accent dynamique naturel de la phrase appuyant sur quelques accents de mot. — On a beaucoup écrit, dans les stylistiques, sur les rapports du rythme „artificiel“ et du contenu des vers. Le rythme appartient au domaine de l'acoustique mais son effet évocateur ne dépend pas uniquement de sa pure musicalité. Souvent un rythme éveille les associations qui s'attachent aux textes dont la forme traditionnelle est le rythme en question. Les alexandrins français et hongrois diffèrent en musicalité, mais il y a autre chose qui les sépare: pour le lecteur hongrois l'alexandrin est un vers populaire et épique, de caractère posé et diffus, la tragédie s'étant fixée dans les pathétiques vers iambiques non rimés introduits par les traductions de Shakespeare. Les reminiscences d'un trésor sémantique acquis au cours de l'histoire d'une composition rythmique vibreront toujours autour des éléments phonétiques de cette composition. Le rythme poétique trouble la suite normale du langage, l'ordre des mots. Dans le parler libre ce ne serait pas encore en lui-même un élément sonore expressif. Seulement, dans le cadre étroit des vers, obligé de comprendre les inversions ou le sens suspendu par les séparations de mots, d'accepter l'apparition inattendue d'un adjectif, apparition qui fait retentir les mots: le lecteur ou l'auditeur éprouve l'impression d'un phonétisme presque étranger. — L'importance et la force dynamique du rythme sont elles-mêmes soumises à des fluctuations au cours de l'évolution. Souvent la "musicalité" plus discrète, se sert de moyens plus atténués et moins sonores. — Peut-on parler d'une influence du rythme naturel sur les changements phonétiques? En principe cela serait tout "naturel", mais les preuves suffisantes manquent (cf. P. Pierson, La métrique naturelle du langage, Paris, 1884, pp. 137 et 238). — La longueur des phrases, indiquée par des points marquant le repos, peut devenir expressive quand elle correspond au sens du texte. Le "style coupé" fait une impression différente de celle des périphrases et nous renvoie ainsi à supposer derrière lui un état d'âme qui s'exprime de cette façon. — Enfin, le rythme est susceptible des mêmes effets que l'allitération et que la rime, c'est-à-dire qu'il peut conférer au matériel sonore d'un texte le caractère de l'immuabilité. Les mots sonnent comme l'émanation d'un ordre préétabli. Il est entendu que le rythme n'est pas capable de nous communiquer des concepts mais que l'aspect phonétique du langage en est modifié de telle façon qu'il devient exceptionnel et solennel, nous faisant comprendre au cas d'une convergence heureuse avec le sens

du texte, qu'il est l'„expression" nécessaire d'une attitude correspondante. Un texte versifié, au cas d'une divergence entre sonorités et concepts, peut éveiller une impression comique, ce qui à son tour peut être utilisé dans les jeux poétiques. Ajoutons encore que la musicalité seule du rythme — une impeccable perfection ou une négligente cadence de désinvolture — peut nous offrir un plaisir pur et simple. On goûte le rythmé d'un texte dont on ne comprend que difficilement le sens.

f) **Césure, enjambement, strophe.** — La césure est un repos sans prétention de communiquer une signification quelconque. Elle altère pourtant le rythme et trouble ainsi l'effet de ce rythme, lui-même facteur qui modifie la suite normale des sonorités. Invention "classique", elle augmente les difficultés de la versification et partant renforce l'artifice déjà présenté par le rythme. — L'enjambement introduit quelque variété dans la monotonie de la suite des vers. Pour ceux qui méritaient son importance dans l'accoustique de la poésie, il suffit de rappeler le fameux "escalier // dérobé" qui blessa les oreilles de tout un théâtre. L'enjambement avec son rôle de transition atténue le heurt de deux unités rythmiques et affaiblit ainsi la mesure en rapprochant le langage poétique de celui du vers libre ou même de la prose: le poème devient une douce continuité (cf. J. Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie, Paris, 1894, p. 34). L'enjambement peut causer un effet comique quand il fait trop grand affront à la versification. — La strophe peut être considérée comme une unité dans l'accoustique du discours: sa longueur, sa construction plus ou moins artificielle et compliquée, ses rapports avec le contenu en définissent le caractère "sonore".

*

III. Sonorités exprimant nécessairement des significations. Ce chapitre constitue le sujet proprement dit de notre enquête: examen des faits linguistiques où se manifeste une liaison réelle, "a priori" et non pas arbitraire ou conventionnelle entre le mot et la chose.

1. **Interjection.** Une partie des interjections ne sont telles qu'ultérieurement. On pourrait appeler ces sortes de cris provenant de mots neutres des moyens pseudo-expressifs. Des cris initiaux non-articulés (Wundt, Delacroix) jusqu'aux mots devenus interjections il y a un long chemin. Éliminons des expressivités primitives les emprunts, puisque les interjections s'empruntent d'un peuple à l'autre: dans la langue qui les adopte elles cessent d'être les produits instinctifs des liaisons entre sentiment et phonème. Le hongrois, comme l'a démontré M. J. Németh, dans *Magyar Nyelv* 1926, p. 234, emprunta deux interjections au turc et il est remarquable que l'une et l'autre soient de pseudo-interjections. Pour ce qui reste comme "interjection" authentique il faut encore se rendre compte que la plupart des vraies interjections

ne sont que des formules conventionnelles, apprises et transmises par une tradition orale voire même littéraire. Les vraies "extériorisations spontanées des besoins et des sentiments" (cf. H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, 1930, p. 3) sont ou bien inarticulées ou d'une phonation très simple. Plus une interjection est compliquée, plus elle est neutralisée et conventionnelle. Les mêmes groupes vocaliques ont dans les langues différentes des significations diverses, ce qui plaide pour leur existence conventionnelle et affaiblit la possibilité d'un rapport "a priori" entre vocalisme et sentiment. Toute une série d'interjections ne sont que des créations savantes calquées sur les interjections traditionnelles. Cette "imitation" dénonce le caractère du vocalisme des interjections: abondance des voyelles, gémissements, soin d'éviter les groupements usuels et significatifs tout en restant dans les possibilités d'une seule langue, recherche des groupes de consonnes agréables ou discordants, selon l'impression sympathique ou désagréable qu'on veut symboliser. Le littérateur rivalise avec les créateurs inconscients de la langue... Néanmoins, il faut reconnaître que les interjections possèdent quelques qualités qui, indépendamment de leur origine, les distinguent des autres vocables et leur donnent une capacité évocatrice.

2. *Imitation vocalique.* Les étymologistes modernes concèdent une place de plus en plus grande à l'origine onomatopéique des mots. Ce principe a été reconnu et employé par MM. Gombocz (mort en 1936) et Melich dans leur "Lexicon critico-etymologicum linguae hungaricae" en cours de publication sous les auspices de l'Académie Hongroise. — Les onomatopées imitatives ne sont pour la plupart que des mots consacrés par la tradition et devenus clichés ayant pourtant un caractère évocatif quant à leur construction spéciale. La vraie imitation spontanée, instinctive et individuelle ou même inarticulée d'un phénomène de la nature (bruit ou par analogie, mouvement) n'est qu'un cas rare, une innovation occasionnelle. On a essayé de placer les onomatopées aux commencements primitifs du langage. Cela ne suffirait pas à expliquer l'origine de la langue. Dès que l'onomatopée perd son sens d'imitation, son phonétisme, pourtant intact, perd également son caractère évocatif (cf. hongrois ,kakukü', nom d'une plante, composé de ,kakuk' = ,coucou' et ,fii' = ,herbe'; ,caf', onomatopée dont les dérivations n'ont aucune expressivité: ,cafai' = ,mauvaise personne' et ,cafai' = ,réfuter'). Cela prouve une fois de plus que toute expressivité vocale exige une convergence avec les facteurs sémantiques. Par contre, le phonétisme d'un mot de vocalisme indifférent peut évoluer d'une telle manière que le mot rappelle les onomatopées (cf. hongr. ,fecske' = ,hirondelle'). Cela prouve que les onomatopées ont leur construction primitive et spéciale, ce qui les rapproche des interjections. Souvent même les deux espèces se confondent. Cette construction des onomatopées, qui révèle une liaison entre phonétisme et signification, se montre, au cours de

l'évolution phonétique, assez résistante (cf. hongr. „pattan”, onomatopée, mot d'origine ougrienne et dont l'initial aurait dû se transformer en „f” d'après les lois phonétiques). — Il ne faut pas confondre avec les onomatopées les imitations vocaliques qui consistent en une savante combinaison de mots pour faire retentir et pour accentuer quelques sonorités agréables rappelant les allitérations ou la construction des onomatopées-interjections. Les exemples en sont très connus dans la stylistique traditionnelle. — Les onomatopées ne donnent jamais une reproduction exacte de la nature. C'est justement cet éloignement qui les range parmi les faits linguistiques. Un trait intellectuel, une volonté de les rapporter à tel ou tel phénomène, un consentement social de les tolérer au nombre des mots significatifs par convention est toujours inhérent aux sons primitifs des onomatopées. Et, chose curieuse caractérisant l'état compliqué de notre actuel instinct linguistique qui veut de l'abstrait et du primitif en même temps, on forge souvent des onomatopées pour désigner des processus psychologiques à l'instar des termes de la vie intellectuelle d'origine sensualiste (cf. le mot de Jókai, romancier hongrois: „ógg-mógg”, onomatopée imposant le sens d'„être occupé d'une pensée”, d'„insister”). Dans un contexte donné on devine le sens des néologismes onomatopéiques en cherchant à les interpréter de la même façon que les combinaisons analogues d'une signification connue. Il arrive que le sens d'une onomatopée change sous l'influence d'une autre, rapprochée de celle-ci dans son phonétisme: l'onomatopée hongr. „zsongít” = „stimuler” avait reçu par une fausse interprétation due à l'influence de „zsibbaszt”, onomatopée = „assoupir”, le sens de ce dernier; encore un fait qui contribue à détruire la foi en une liaison nécessaire et “a priori” des sonorités expressives et de leur signification. Il serait aussi inexact d'imaginer qu'une langue composée d'onomatopées expressives et mélodieuses représenterait le type du langage idéal et agréable. Cela serait aussi insupportable qu'une symphonie sans dissonances ou une peinture académique, pleine de figures douçâtres... Heureusement que les signes indifférents et n'ayant aucune valeur magique l'emportent dans le langage (cf. Vendryès, *Le langage*, 1921, p. 217). Notre évolution intellectuelle a besoin d'une langue qui soit cent fois plus qu'une imitation matérielle de la nature palpable. Voilà ce qui réduit la valeur esthétique de ces jeux phoniques à un rôle exceptionnel. Ils contribuent néanmoins à constituer une source d'enrichissement possible. De nouvelles “imitations” expressives naissent sous la plume des poètes qui exploitent les groupements phonétiques reconnus de musicalité tels que le groupe médian „ng” (= -ngue-) en hongrois fournissant une série de verbes onomatopéiques (p. e. „zengő” = „sonnant”).

3. *Symbolisme ou métaphore vocalique et parenté primaire des langues.* — Les faits entrant dans ce domaine sont connus. M. Gombocz

(o. c.) a démontré l'existence du "Lautmetapher" (Wundt) dans les langues finno-ougriennes. L'alternance, dans certains adverbcs et pronoms démonstratifs, des voyelles ,a', ,o', ,u' (= ou) et ,e', ,i', les premières se rapportant à une chose éloignée, les dernières à des choses proches, n'a rien à faire avec l'harmonie vocalique régnant presque exclusivement dans les vocabulaires finno-ougrien et turc sans aucune valeur intensive ou différenciativc et n'existant que depuis une date relativement récente tandis que le symbolisme vocalique (cf. hongr. ,ez' = ,ceci', ,az' = ,cela') semble appartenir à la langue originelle. Si on ne réussit pas à reconstituer cette langue primitive, il faut néanmoins constater que le symbolisme vocalique existe toujours et concourt à l'enrichissement des langues en les préservant, en plus, d'un vocalisme monotone. Les composés-doublets ou mots géminés offrent souvent cet aspect symbolique des variations de voyelles: allem. ,Kling-Klang', fr. ,tric-trac', hongr. ,gyim-gyom' = ,mauvaise herbe'. En outre, dans le hongrois, toute une série de mots a son doublet vocalique, avec une différence d'intensité: ,köröm' = ,ongle' ~ ,karom' = ,griffe'; ,kever' = ,mêler' ~ ,kavar' = ,brasser'. Souvent les géminés (cf. A. Horger, dans Magyar Nyelv, 1927, p. 127) désignent une espèce de collectif (,bric-à-brac'), comme si les voyelles antithétiques voulaient faire sentir qu'il s'agit de choses venant de tous côtés. L'allemand ,Sing-Sang' exprime une mélodie composée d'éléments divers. Le hongrois ,giz-gaz' renforce et étend le sens de ,gaz' = ,mauvaise herbe'. Cette tendance du "génie" de la langue hongroise est tellement vivante et active qu'un mot emprunté du slave comme ,darab' (,morceau') a enfanté sa variante palatale pour se compléter en un composé géminé: ,dirib-darab' ayant le sens de ,petits morceaux épars'. Il apparaît que l'antithèse vocalique est un moyen "naturel" pour enrichir le vocabulaire d'un type de mots expressifs. Ajoutons encore que Delacroix (o. c., p. 335) et Noreen (Einführung in die wissenschaftliche Betrachtung der Sprache, Halle 1923, p. 284) citent des cas de symbolisme vocalique du langage enfantin. — En ce qui concerne la parenté primordiale des langues conditionnée par la psychologie humaine, Schuchardt a inventé le terme "Elementarverwandt" (cf. Delacroix, o. c. 1930, p. 5) en opposant cette affinité aux parentés historiques et généalogiques et aux rapprochements de deux langues faisant voisinage dans la même communauté de civilisation. Tout en reconnaissant la possibilité très grande de naissance de formations analogues dans des langues même-éloignées l'une de l'autre, nous croyons devoir souligner le point de vue historique qui nous avertit de ne pas attribuer une liaison nécessaire entre phonétisme et signification quand on ne connaît pas les antécédents des phénomènes en question.

4. *Accent tonique et intonation musicale.* — Nulle parole sans accent ni sans une certaine mélodie. Si l'accent était absent d'une phrase, cet

absence en soi serait expressive. En altérant la mélodie on modifie le caractère et souvent même le sens du langage. L'absence de sonorité dans le chuchotement évoque une situation et peut même vaguement communiquer quelques intentions du parleur.

a) L'accent expressif. — Le déplacement de l'accent change le caractère d'une langue. On a déjà cru constater (cf. Vossler, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, 1921, p. 114) le fait que l'accent dynamique en français d'après guerre tend à se fixer sur la syllabe initiale. Cela aura eu, sans doute, son point de départ dans l'accent émotionnel présent dès avant la guerre et qui perdra son expressivité comme tant d'autres éléments du langage devenus inexpressifs. L'accent déplacé, tout le phonétisme pourra en souffrir et nous assisterons, une fois de plus, aux changements matériels causés par des changements psychologiques. Ce changement préalable de nos jours n'est autre chose que la prédominance du discours dramatique. Il semble que tout le discours se revête d'un aspect émotionnel et que les signes exceptionnels de l'emphase d'autrefois doivent être l'habit quotidien du langage de demain. — Le déplacement ou le renforcement de l'accent est capable d'exprimer des nuances sémantiques: faire sentir l'importance que nous attribuons à la chose relevée par l'accent; établir des rapports logiques entre les parties de la phrase; introduire une lumière distinctive dans le langage et faciliter ainsi la compréhension d'enchevêtrements compliqués; soutenir l'effort explicatif du pédagogue parlant à ses élèves etc. Un fait analogue à l'accentuation de l'article en français se trouve en hongrois: sous l'effet d'une émotion, dans l'énumération, on accentue l'article, autrement toujours proclitique. (Voilà un fait qui révèle une affinité primordiale entre les deux langues, dans l'acception de Schuchardt.) L'article accentué se retrouve encore en hongrois en cas d'exclamation, dans un accès de passion: le phonétisme altéré par la colère contribue à faire sentir à l'interlocuteur cette colère. La fonction grammaticale et intellectuelle de l'accent dynamique est d'ailleurs bien connue grâce aux études de J. Minor et de M. Bally. Ajoutons encore que l'impératif hongrois est un ancien radical du présent de l'indicatif prononcé d'une manière "impérative" (cf. Jos. Szinnyeï, *Finnisch-ugr. Sprw.*, 1910: 145). — Un nouveau moyen expressif a été découvert à l'usage des chœurs déclamatoires qui accentuent chaque syllabe du mot en les prononçant séparément: un changement conscient du phonétisme dans le but de mettre de l'expressivité dans des mots par ailleurs inexpressifs. La vie politique et sportive se manifeste ainsi dans la vie du langage. L'orateur aura gagné la moitié de sa cause par le placement savamment prémédité des accents dynamiques marquant l'inspiration spontanée et des exclamations de voix paraissant venir des bas-fonds de l'instinct... La parole est une suggestion.

b) La mélodie du discours. — C'est ici que l'expressivité devient presque insaisissable par son abondance et par la complexité de ses facteurs. Tout y concourt: rythme, qualité des sons, ordre des mots, accent tonique et variations musicales — en un amas entrelacé et enchevêtré. La voix humaine implique une hauteur musicale, un timbre individuel, variables à l'infini et présentant des valeurs émotives aux possibilités illimitées. C'est la mélodie qui achève et couronne le processus par lequel nous comprenons la phrase. (Cf. p. e. les phrases nominales, sans verbe, en hongrois.) La mélodie seule, avec laquelle on imite une phrase, mais sans articulation (mélodie conventionnelle et presque "internationale" de l'étonnement plaisant; le refus familier, bouche fermée) peut nous donner une idée de ce dont il s'agit. La mélodie joue un rôle grammatical quand elle impose à la phrase appelée elliptique une synthèse en faisant d'un groupe de mots une constatation pleine de sens et d'allusion (p. e. 'le pauvre homme!' se rapportant à Tartuffe, cf. J. Stenzel, dans *Jahrbuch der Philologie* 1925, pp. 160 et 188). — Le caractère instinctif de la hauteur musicale est manifeste aussi par le fait que cette hauteur et ses vibrations ne sont pas uniquement conditionnées par le texte mais encore par le tempérament et par l'état général du parleur, état physiologique ou psychologique. On reconnaît, sans le voir, à sa façon de parler, monotone ou agitée, un pessimiste chétif, un homme d'action plein de tempérament, un aliéné même. Le niveau mélodique d'une déclamation pathétique est plus élevé que les gémissements d'un malade. Si les grands intervalles appartiennent à l'agitation intérieure, l'impassibilité et la monotonie musicales ne font souvent que cacher une passion retenue: l'inexpressivité se dévoile comme des plus expressive... La mélodie sert dans beaucoup de langues primitives — on connaît ces faits — de simple outil grammatical (cf. les recherches de Humboldt, Westermann, Wundt, Naumann, Delacroix). Une valeur sémantique incombe à la mélodie dans certains cas isolés du suédois et du norvégien. Dans toutes les langues de civilisation la mélodie est susceptible de compléter le sens d'une phrase en "exprimant" les sentiments du parleur concernant ce sens: l'échelle s'étend de la constatation simple jusqu'à la colère... La mélodie peut faire sentir le contraire de ce qu'on semble dire; la partie logique du langage n'intervient que pour servir de repoussoir et pour renforcer l'effet de cette antithèse. Tout cela est "expressif" mais conventionnel et transmis par imitation, non pas produit instinctivement. Certaines mélodies contraires au sens des mots sont devenues habituelles et ont presque perdu leur émotivité. Aussi la formule 'je vous demande pardon' avec soit une hauteur aiguë à la fin; soit une gradation descendante continue veut tout simplement dire: 'je ne suis pas de votre avis'. C'est également l'intonation qui décide de la valeur sémantique d'une expression comme 'par exemple' (cf. les travaux

bien connus de MM. Bally et R. de Souza, cités p. 115 de notre étude). Le hongrois, langue peu abstraite et qui a conservé beaucoup de son caractère naturel, se sert de la mélodie dans des cas où le français par exemple doit recourir à des formatifs: en hongrois la question correspondant à 'où était-il?' peut signifier, sans changement mais avec une modification de la mélodie: 'où il était?'

La mélodie peut devenir irréaliste c'est-à-dire être détachée de la convention dans le cas d'une très grande émotion qui déforme tout dans les moyens d'expression de la parole ou bien quand on veut donner au discours un caractère grotesque, visant à produire un effet comique. La concordance des éléments du langage étant altérée, ce trouble se prête à toutes sortes de jeux. On imite la mélodie de phrase de quelqu'un en en faisant une caricature. On pourrait faire une enquête générale en vue de dresser une grammaire comparative des mélodies. On pourrait ainsi peut-être établir des affinités qui ne correspondraient pas aux parentés d'origine des langues... Les mélodies peuvent-elles s'emprunter d'une langue à une autre? — Parmi les fonctions logiques et explicatives de la mélodie, nous pouvons relever le fait que l'élément musical du discours, d'un texte à réciter, en laisse entrevoir la structure et la disposition. La tirade romantique est accompagnée, d'un crescendo vocal tandis que certains rythmes épiques demandent une intonation allant affaiblissant.

c) La mélodie "autonome" qui se superpose au langage. — Sans vouloir être une simple illustration des sémantèmes concrets ou un accompagnement secondaire soulignant l'aspect normal des phonèmes, l'élément musical peut répondre à des fins plus générales en se rendant indépendant des parties variables du texte. Cette mélodie, presque "désintéressée", n'est autre chose que la manière d'entonner d'un individu ou d'une communauté linguistique. Il y a des hommes qui emploient des intonations diverses sans aucune nécessité concrète. Certains dialectes nous présentent une musicalité faisant l'impression d'une émotion continue sans que les ressortissants de ce groupe veuillent s'exprimer d'une façon "expressive". Le hongrois et le finnois ont un aspect plus monotone que les langues romanes, ce qui équivaut à dire que la mélodie en finno-ougrien a une valeur de rareté tandis que dans les langues "chantantes" on y attache une moindre importance et que la mélodie se neutralise par l'usage courant. La lecture d'un traité scientifique comportera une intonation sans couleur. Les discours académiques ont, dans toutes les langues, un caractère musical très spécial, traditionnel et presque obligatoire. On reconnaît à sa musicalité propre si c'est un ministre protestant ou bien un prêtre catholique qui prêche en chaire. La mélodie peut renier la musicalité naturelle du langage et se présenter sous une forme arbitraire, comme dans le cas des récits en chœur ou dans certains rites religieux. L'intona-

tion ne semble pas alors se soucier du sens de la phrase. Une espèce de musicalité indéfinissable et inconsciente vibre autour de la naissance des textes poétiques, une musicalité qui ne veut rien exprimer mais qui est liée d'une manière mystique, aux mots enfantés (cf. R. de Souza, Un débat sur la poésie, p. 316). Sur cette mélodie inconsciemment infiltrée dans le texte, Sievers avait fondé sa méthode d'analyse et de critique de textes, méthode qui d'ailleurs n'est que trop inexacte et dépend des perceptions instinctives de celui qui examine l'authenticité du texte. S'il est vrai que chaque poète ait sa hauteur musicale autonome et individuelle, les moyens de la reconnaître sont très incertains. Néanmoins on allègue toujours, en le récitant, une intonation spéciale à chaque texte. W. E. Peters (Bericht über estische Sprachmelodie, Hamburg 1927) va pourtant trop loin en voulant définir le caractère descendant de l'intonation esthonienne comme la suite et l'expression d'une servitude politique séculaire... Toujours est-il que le positivisme ne parvient jamais à découvrir les "imponderabilia" du langage qui jouent dans la vie de celui-ci un rôle décisif.

d) "Tempo" et pauses. — L'arrêt momentané ou inattendu du discours c'est-à-dire l'absence de tout élément sonore est un des moyens expressifs les plus forts. "Seul le silence est grand". — La rapidité du discours est conditionnée par le caractère général du peuple, par le sujet parlant et par les sentiments dont il veut faire étalage. Les ralentissements sont toujours un peu artificiels et froidement combinés. "L'impassibilité" est souvent un moyen pour attirer l'attention sur les sentiments cachés. Si l'enfement d'un texte comporte un état "prémusical" où bourdonnent déjà en germe les sonorités, il y a également un état "postmusical" où, après l'extinction de la parole, les sonorités et intonations résonnent toujours. (Cf. H. Delacroix, Le langage et la pensée, 1930, p. 394.)

Pour terminer, ajoutons encore que "clarté", "perfection logique" caractère "analytique", capacité d'abstraction, rationalisme, attributs d'une langue comme le français, n'excluent pas, s'il ne les favorisent, l'existence et la prétendue primitivité d'accents musicaux fort variés dans cette langue.

5. *Redoublement*. — Le redoublement, simple itération spontanée dans ses formes primitives, s'est spécialisé comme outil grammatical, comme moyen morphologique. Les formations intermédiaires sont les composés avec une légère modification de sens plus ou moins forte: le latin ,quisquis'; le hongrois ,kiki' (,ki' = qui, ,kiki' = chacun, tous); le français ,joli-joli'. Les langues primitives composent leur mots en gémillant des syllabes (,Noa-Noa', ,Titicaca'). Le langage enfantin connaît également ces formations consistant en un cri redoublé. En vérité ces vocables occasionnels ne sont reconnus et sanctionnés comme mots que par la volonté des adultes. Les onomatopées apparaissent très souvent et dans toutes les langues sous forme de gémissements. Aussi de tels mots ne sont

quelquefois que les dérivations plaisantes d'éléments inexpressifs (enfant' ~ ,fan-fan'). Le besoin de créer des expressivités introduit ainsi des sonorités nouvelles dans le langage. Le langage familier en abuse (,pousse-pousse') et elles colorent les langues de civilisation de quelques traits primitifs mais vivants. — Le hongrois emploie la gémiation des préfixes verbaux pour exprimer une action itérative et continue (,néz' = regarde, ,kinéz' = regarde au dehors, ,ki-kinéz' = regarde plusieurs fois et continuellement au dehors). Pour les réduplications dans d'autres langues et ayant une fonction morphologique, référons-nous aux ouvrages de MM. Vendryès et Cassirer.

6. *Altérations phonétiques expressives.* — Toute prononciation est en quelque sorte expressive puisque la voix humaine révèle déjà quelque chose de l'individu (voix de femme, d'enfant, d'ivrogne, de paysan, d'homme distingué) et en pratique il est impossible de prononcer une phrase sans une émotion quelconque, émotion qui altère plus ou moins fortement cette prononciation. Cette "marge" phonétique sort-elle du cadre normal des variantes tolérées? — Les articulations par inspiration témoignent de l'action modificatrice de l'émotion mais elles n'ont dans les langues européennes aucune valeur phonologique.

a) *Modification de la longueur des phonèmes.* — Il semble que l'emphase préfère les mots longs, corpulents, qui en imposent. Les mots monosyllabiques ont présenté moins de résistance lors du passage du latin au francien. Le langage familier connaît le jeu de mots allongés, en français (,ici' ~ ,icigo') comme en hongrois et en allemand, décrits dans cette dernière langue par A. Schröder sous la dénomination "Streckformen". Par contre les poètes, soucieux de leurs rythmes serrés dans les limites du vers, sont souvent embarrassés par les mots trop étendus. Le hongrois, langue agglutinante et se prêtant à des dérivations en nombre presque illimité, est très riche en mots d'une longueur monotone. Au commencement du dix-neuvième siècle tout un groupe de poètes et de littérateurs se sont préoccupés de raccourcir les mots en supprimant tout ce qu'il jugeaient, à tort ou à raison, ne pas appartenir au radical ressuscité. Une série de mots hongrois admis par l'usage doivent leur naissance à cette thérapeutique chirurgicale du langage, employée en vue d'en augmenter l'expressivité et les beautés sonores.

La prononciation emphatique qui renforce la durée des consonnes et allonge les voyelles, est connue dans toutes les langues. Cette variante phonétique, par sa déviation de la forme normale, devient expressive c'est-à-dire fait comprendre qu'elle a pour cause quelque sentiment. Souvent l'émotion raccourcit la durée de certains phonèmes du mot.

b) *Substitutions de phonèmes.* — La prononciation émo-
tive peut se renforcer de telle manière que le phonème prononcé ne se

trouve plus dans les possibilités phonologiques normales qui tolèrent pourtant un certain nombre de variantes phonétiques. Une partie du mot sera remplacée par des phonèmes nouveaux: „oui“ se déforme en „ouais“; dans le hongrois la voyelle „a“ se défigure dans certaines exclamations de colère an „ä“. Beaucoup de changements phonétiques peuvent s'expliquer par des influences sociales (prononciation affectée de certaines classes mise à la mode): en dernière analyse c'est un sentiment qui en est responsable. Il serait trop tôt pour en conclure que tous les changements phonétiques se ramènent et doivent être rangés parmi les faits sociaux. Les recherches de MM. Vossler, H. Nauman et E. Lerch en ont pourtant fourni des preuves en abondance. Pour la fausse réintégration d'une forme qui n'a jamais existé, le hongrois en connaît également quelques cas qui sont dus à la tendance à éviter la prononciation familière jugée peu élégante. L'émotion (discours facétieux, jeux d'enfant ou du clown, parodies de l'acteur comique, douleur aiguë) peut aussi produire des phonèmes qui n'existaient pas dans la langue en question. Seulement, à ce qu'il paraît, ces innovations restent à l'état occasionnel. — Il faut ranger dans cet ordre de faits les cas où le parleur emploie des formations dialectales. Sans constituer un changement phonétique qu'accepte une communauté linguistique, nous sommes en présence de substitutions de sonorités qui sont expressives par leur effets d'évocation (terme de M. Bally). Un phonétisme nouveau contribue ainsi à se mêler à la symphonie du langage habituel. L'accent argotique est expressif (ou plutôt: n'est expressif que) dans un milieu où cet accent n'est pas du parler habituel. On peut dire la même chose des archaïsmes phonétiques qui constituaient autrefois le "bel usage". La France est un pays très centralisé du point de vue prononciation: les provincialismes n'y sont pas tolérés et font un effet comique. L'Allemagne divisée en autant de dialectes que de provinces historiques accepte tous les dialectes quand l'orateur n'en abuse pas. En Hongrie où les différences dialectales sont réduites au minimum, on considère un léger accent provincial de la part d'un homme cultivé comme un signe d'élégance, voire même la marque d'une origine distinguée. — En hongrois, certains changements phonétiques doivent leur naissance à des préférences acoustiques: beaucoup de mots empruntés au français par l'intermédiaire de l'allemand ont été latinisés („naive“ > „naiva“) et cela non pas de la part des savants mais par le grand public; l'argot budapestois se plaît souvent à déformer les désinences en combinaisons plaisantes rappelant des mots étrangers.

c) Changements phonétiques et sémantiques corrélatifs. — Certaines alternances phonétiques servent à désigner un rapport, une modification, une intensification du sens. L'alternance vocalique ou flexion interne dans certaines langues (cf. Vendryès, Le langage, p. 89) est plus qu'expressive: c'est un simple moyen morpholo-

gique pour exprimer quelques modifications sémantiques ou pour faire dériver des mots de la même racine. Elle diffère pourtant du rôle des "infixes" qui s'ajoutent au mot et possèdent toujours la qualité de modificateur tandis que l'alternance n'est valable que dans des cas limités sans parler des langues qui ne connaissent pas cette faculté secrète de certaines séries de phonèmes. Contre une explication purement historique semble plaider le fait que l'alternance des mêmes voyelles se produit encore dans les mots onomatopéiques géminés (allein. 'Kling-Klang', français 'pif-paf-pouf'; hongr. 'giz-gaz' où la première partie est un complément ultérieur d'un mot inexpressif). — La "nasalisation expressive" a été étudiée par M. Aurélien Sauvageot (Mélanges Vendryès, 1925, p. 316). Le hongrois la connaît bien, non seulement dans des verbes mais aussi dans quelques substantifs et encore dans les onomatopées ayant deux formes.

*

Conclusions. Il n'a jamais existé aucun doute concernant la force suggestive du langage considéré de son seul côté sonore. Les sonorités, préalablement et indépendamment de la signification conventionnelle qu'on leur attribue, nous renseignent sur des variations infinies de sentiments. "L'orage est dans ma voix" — faisait dire Alfred de Vigny à Moïse. Et M. Paul Valéry dénonce cette même qualité primordiale du langage sonore: "l'action extraordinaire de la voix est un facteur historique d'importance". — L'expressivité peut être prise dans un sens plus large en y rangeant tous les artifices stylistiques: rythme, allitération, itération, mélodie, onomatopées, archaïsmes, prononciation dialectale, accent provincial, mots d'argot, mots étrangers, emprunts aux langues exotiques. Plus une langue devient intellectuelle et livresque, plus elle sent le besoin de se rafraîchir aux sonorités naturelles et primitives. Une partie des néologismes doit sa naissance à la recherche instinctive de nouveautés phonétiques. Clarté explicative et expressivité, "raison" et "beauté" sont continuellement en lutte dans la vie du langage. Dans des cas rares et heureux, les deux facteurs sont en harmonie parfaite comme dans le poème de Goethe "Über allen Gipfeln ist Ruh", où l'explication claire du sujet reçoit une orchestration limpide, presque immatérielle. — Expressivité ne veut pas dire imitation de la nature sonore. L'expression est plus qu'une reproduction des impressions reçues. Le langage se crée un système acoustique autonome qui souvent même contredit ce qu'on désigne par "naturel". La sonorité veut dominer la nature et non pas lui faire écho: elle a une force suggestive voire même magique sur les êtres vivants. Les symboles de l'écriture n'atteignent jamais le dynamisme de la parole. La "lettre" est morte, la parole vivifiée. Aussi les cultes religieux exigent-ils pour la

validité du verbe sa prononciation à haute voix. Il y a certainement une liaison entre un grand nombre de sonorités et leurs intentions sémantiques, mais la reconnaissance de ce fait n'explique pas le pourquoi. Comme l'a écrit M. Delacroix, rien n'est tout à fait motivé et rien n'est tout à fait arbitraire dans le langage. Les moyens de la langue sont, malgré leur richesse, limités et le besoin de produire des expressivités court le risque de créer des homonymes. En tout cas la convention traditionnelle et la préexistence historique de beaucoup d'expressivités sonores réduisent leur caractère instinctif. Il y a cependant des nouveautés et des moyens expressifs qui sortent du cadre des conventions. Les emprunts contribuent également à troubler le trésor vocal d'une langue qui peut en recevoir une orchestration nouvelle s'ils lui arrivent en grand nombre et malgré la réaction instinctive de cette langue d'assimiler les nouvelles combinaisons en les adaptant à ses combinaisons traditionnelles. Par la voie de l'emprunt d'une langue à une autre, des phonèmes même peuvent s'enraciner où ils n'existaient pas auparavant. — L'étude des éléments émotifs du langage, qui a pris un si grand essor grâce surtout aux suggestions de l'école genevoise depuis une trentaine d'années, a eu un précurseur en Hongrie, en la personne d'Alexandre Imre, professeur de linguistique hongroise à l'université de Kolozsvár. Imre, en 1879, en plein positivisme, s'était déjà opposé à cette conception de la langue qui n'y voulait voir que le règne mécanique des lois naturelles et avait développé sa théorie selon laquelle la langue est, jusque dans ses petits éléments, un produit moins de la raison que du sentiment. Qu'il nous soit permis, écrivait Imre, de considérer la langue comme une espèce d'art ayant des affinités avec la musique et qui déploie ses forces créatrices pour modifier l'intelligible en jeux suggestifs ou bien, en sens inverse, pour élever au rang de notions abstraites ses cris instinctifs. Ajoutons encore que dans cet ordre d'idées le langage est l'expression de tout notre être psycho-physiologique et doit être étudié même dans ses changements les plus matériels et "physiques" comme extériorisation de l'âme en évolution éternelle.