

# LES ONOMATOPÉES ET LA DISTINCTION LANGUE/PAROLE

**Maruszka Eve-Marie MEINARD**

Université Lumière Lyon 2,  
maruszkameinard@hotmail.com

## Résumé

*La motivation du signe linguistique est une notion saussurienne considérée comme la propriété définitoire principale de l'onomatopée. Cependant, les nombreuses recherches consacrées à la motivation ont démontré l'omniprésence de ce phénomène, de l'échelle du phonème à l'échelle du discours, en passant par le submorphème. Comment, dans ce cas, la motivation pourrait-elle permettre de circonscrire le fait onomatopéique? Nous avons dirigé notre attention vers la dichotomie langue/parole. Il sera montré que l'onomatopée se distingue des autres signes linguistiques dans sa propension à être définie différemment selon qu'on l'observe en langue, en parole, et comme nous le défendrons, en corpus. À l'occasion d'un colloque principalement consacré aux recherches sur la motivation et l'iconicité dans le lexique, cette présentation exposera une approche théorique où la partie du discours la plus emblématique de la motivation du signe se trouve finalement décrite à l'aune de ses statuts en langue et en parole.*

*Mots-clés: onomatopées, fillers, interjections, motivation/arbitraire, langue/parole, pragmatique*

## 1. Introduction

Bien qu'intuitivement faciles à identifier, les onomatopées se montrent délicates à saisir dès lors qu'il s'agit de leur attribuer des caractéristiques généralisables à toute la catégorie. À partir d'une recherche au départ conçue puis élaborée sur l'anglais, nous proposons dans cet article une approche énonciative de l'onomatopée, axée sur l'attitude du locuteur, afin de distinguer le fait onomatopéique du phénomène bien plus général et plus prégnant dans le langage qu'est la motivation du signe linguistique. Cette approche nous permettra de défendre l'idée que les onomatopées ont différentes définitions selon qu'on les observe en langue, en parole ou en corpus, et que cela vient du fait qu'elles procèdent de ce que nous nommons un *reformatage*.

Nous proposerons tout d'abord une rapide vue d'ensemble des questionnements liés à la motivation puis à l'onomatopée, avant de présenter notre démarche à vocation définitionnelle, qui nous permettra de proposer une typologie des onomatopées en fonction de la matrice lexicogénique dont elles sont issues. Enfin, nous décrirons l'onomatopée à l'aune de sa particularité par rapport à la voix du locuteur.

Puisque le terme *onomatopée* peut être utilisé pour faire référence à des faits de langue très différents, précisons dès à présent que nous avons fait le choix terminologique d'utiliser ce terme pour désigner les items dont le but est clairement d'imiter un référent sonore, comme *click! bam! zing! boing!*; *the dog goes "bow-wow"*.

## 2. Petit état de l'art sur la motivation et l'onomatopée

### 2.1. Motivations

*Onomatopée* est un mot daté de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, emprunté vers 1585 au bas latin *onomatopoeia*, du grec ancien tardif *ὀνοματοποιία* (*onomatopoiía* en alphabet latin), lui-même dérivé du verbe *ὀνοματοποιέω*, signifiant *créer des noms*. Le terme *onomatopée* est souvent utilisé de manière assez flexible pour désigner un nombre important de phénomènes généralement liés à la *motivation* du signe linguistique. Cette dernière s'oppose au principe saussurien bien connu de l'*arbitraire*, décrit assez brièvement dans le CLG (Cours de Linguistique Générale). La motivation, pour le dire vite, désigne une certaine *adéquation* entre les caractéristiques formelles d'un mot (phonétiques, acoustiques, articulatoires, sa structure syllabique, ou même la façon dont il est prononcé) et un référent ou un concept associé. L'onomatopée est ainsi présentée comme une exception à l'*arbitraire*, mais, selon Bohas, elle ne constitue pas une objection sérieuse au principe saussurien, car elle procède d'une motivation *accidentelle* (dans le sens "Qui n'appartient pas à la substance d'un être, d'une chose"), par opposition à une autre motivation, *intrinsèque* (Bohas & Sagner, pré-publication: 8). Notre article tentera de montrer qu'en effet, l'onomatopée se caractérise non pas comme une exception à l'*arbitraire*, mais plutôt comme un outil de reformatage.

Il est d'usage de débiter l'histoire de la pensée concernant l'onomatopée ou de la motivation avec le *Cratyle* de Platon, œuvre composée entre le Ve et le IV<sup>e</sup>

siècle avant notre ère, et mettant en scène un dialogue entre Cratyle, Hermogène et Socrate. Ils débattent de la rectitude des noms, avec au cœur du débat une opposition entre la thèse de Cratyle, qui défend le caractère *naturel* de la dénomination des choses, et celle d'Hermogène, qui défend le caractère *conventionnel* des dénominations. Socrate, en position d'arbitre, interroge les implications de chaque thèse: celle de Cratyle implique une part de conventionnalité, quand celle d'Hermogène implique l'existence d'un législateur, qui, tel un artisan, aurait pour mission de forger des noms. Cette dichotomie *naturel/conventionnel* restera structurante dans la pensée sur l'onomatopée (et sur l'interjection), puisque dans des travaux récents, les onomatopées sont toujours classées comme des *icônes* (Sasamoto, 2019 ; Körtyvélyessy, 2020), donc des signes caractérisés par un lien de *ressemblance* entre le representamen et l'objet, dans la terminologie de Peirce.

La motivation du signe est parfois appelée *phono-symbolisme* en français, traduction du terme *Sound Symbolism*. Selon Hinton et collègues (1994), le terme *phono-symbolisme* recouvre quatre types de motivation linguistique: les phono-symbolismes qualifiés de *corporels*, qui sont des manifestations extérieures d'une disposition physique ou mentale du sujet parlant, les *synesthésiques*, qui correspondent à des associations entre différents sens, comme des propriétés visuelles ou tactiles associées à certains phonèmes, les *conventionnels*, qui sont des agrégats consonantiques parfois appelés *submorphèmes* ou *phonesthèmes* (comme *gl-* pour la lumière, *sw-* pour les mouvements rapides), étudiés depuis au moins 1653, dans la *Grammatica Linguae Anglicanae* de John Wallis (1972 [1653]), et enfin les phono-symbolismes *imitatifs*, qui correspondent à l'onomatopée, c'est-à-dire des mots ou locutions représentant des sons de l'environnement.

Les travaux sur la *motivation linguistique* dépassent largement le cadre du phono-symbolisme. Le terme *motivation* peut également recouvrir ce que Saussure appelle la *motivation relative*, qui correspond à l'utilisation récurrente d'un signifiant en raison du signifié auquel il est associé. Ainsi, l'utilisation d'une forme par association d'idées peut constituer un type de motivation, et dans cette perspective, nous pouvons noter les travaux de Kowalewski (2015), consacrés à la description du caractère motivé des métonymies dans le cadre de la Linguistique Cognitive: dans ce type de travaux, c'est l'association entre un concept cible et un concept source qui est étudiée.

La brièveté du chapitre du CLG consacré à l'arbitraire du signe tranche avec l'importance de ce principe en linguistique<sup>1</sup> et se pose la question du lieu réel où se situe l'arbitraire: si c'est le lien entre le *signifiant* et le *signifié* qui est arbitraire pour Saussure (*arbitraire du signe*), c'est au contraire le lien entre le *signe* et le *réfèrent* qui est arbitraire pour Benveniste (1939), qui distingue l'*arbitraire de la signification* de la *nécessité du signe*. Un renversement de perspective est proposé par Bohas (1997, 1999, 2000, 2007, 2016) et par Bottineau (2010), le premier dans le cadre de la Théorie des Racines, Matrices et Étymons (TME), notamment nourrie par les travaux de Allott (1973, 1992), le second dans le cadre de la Cognématique, ancrée dans la théorie de l'*énaction* en sciences cognitives. La question ne doit plus se poser ni en termes de lien entre signifiant d'un côté, et signifié de l'autre, ni en termes de liens entre symboles d'un côté, et référents de

---

<sup>1</sup> Comme le rappelle Bouquet (1997 §14-17), le terme signe comporte un problème majeur selon Saussure: son sens tend à dériver vers signifiant, la forme matérielle que prend le signe. Citons Bouquet (1997) (nous mettons des passages en gras):

«Le terme de *signe* est employé par Saussure, tout au long de ses leçons et de ses écrits, dans deux acceptions: d'une part comme désignant l'entité globale composée par un concept et une image acoustique, d'autre part comme désignant l'image acoustique seule. Cette double acception, Saussure la justifie d'une manière toute particulière. Elle est fondée selon lui sur un problème qui, loin de relever seulement d'un choix terminologique, reflète la réalité même des objets en question: **il est en effet convaincu que tout mot choisi pour désigner l'entité linguistique globale est naturellement sujet à un glissement de sens et tend à désigner l'image acoustique seule.** Et il constate que les différentes terminologies qu'il a lui-même adoptées pour désigner le concept et l'image acoustique (*aposème/parasème, sôme/contre-sôme*, etc.) ne changent rien à l'affaire: la désignation globale (pour laquelle il emploie des mots comme *sème, signe, terme, ou mot*) tend à glisser vers une désignation de l'image acoustique seule. "C'est ici, écrit-il, que la terminologie linguistique paie son tribut à la vérité même que nous établissons comme fait d'observation". [...]. **Or Saussure a expressément introduit ce couple terminologique pour dissiper l'ambiguïté du mot *signe*** - là où, dit-il, "précédemment nous donnions le mot *signe* qui laissait confusion" [...], et il a expressément introduit le couple *signifiant/signifié* pour dissiper l'ambiguïté du "premier principe ou vérité primaire" énoncé le 2 mai par la phrase "le signe linguistique est arbitraire" » (Bouquet, 1997 §14).

On retrouve le même problème chez Peirce, qui emploie parfois le mot *signe* pour désigner de l'ensemble du signe (*representamen, interpretant et objet*), et parfois pour désigner une partie du signe (le *representamen* seul). Ainsi, lorsque l'on se penche sur la structuration de ce chapitre, on pourrait même se demander si la description effectuée par Saussure n'est pas la conséquence d'une cascade de problèmes et de solutions en chaîne liés à la terminologie elle-même: Saussure a-t-il peut-être été obligé de créer la dichotomie signifiant-signifié afin de fixer le sens des termes *signe* et *signifiant*. Mais il est aisé de voir que cette solution crée un nouveau problème, qui est d'ouvrir la voie à la question de la nature d'une relation entre ces deux éléments, signifiant et signifié. Cet axe de réflexion n'étant pas l'objet du cours de Saussure, ce dernier semble avoir écarté la question en avançant que ce lien est *arbitraire* (en d'autres termes, la question n'a pas lieu d'être). Cependant, cette solution génère immédiatement un nouveau problème, qui est celui de l'existence des onomatopées (comme *glouglou, tic-tac*, etc...), auquel Saussure répond qu'elles ne peuvent pas remettre en cause le principe de l'arbitraire, car étant *d'importance secondaire, peu nombreuses et à demi conventionnelles*. Une fois de plus, la question n'a pas lieu d'être.

l'autre, car ces concepts mêmes sont à redéfinir du point de vue du sujet parlant qui les réalise (Bottineau parle d'un *déplacement phénoménologique*). Il n'y a même plus de *lien*, mais un seul et même *acte* à deux faces: la face articulatoire et la face notionnelle. Ainsi, *le signifiant est un modèle sensorimoteur phonatoire de production d'un son dont un modèle auditif mémorisé est convocable, et le signifié est un complexe notionnel lui-même construit autour d'un réseau de modèles gestuels autres que phonatoires* (Bottineau, 2021: 4). Ce changement de perspective n'est pas sans rappeler les travaux de Marcel Jousse dans son *Anthropologie du Geste* (1974), selon qui les actes de langage sont des mimodrames, c'est-à-dire de gestes, des expériences vécues, *intussusceptionnées*, puis rejouées, revécues, par *Anthropos* (l'Homme). Ce type de *motivation* de l'acte de langage est bien plus profond que la motivation que l'on observe avec les onomatopées, et Bohas et Sagner (pré-publication) proposent de distinguer *motivation accidentelle* (que nous appelons ici l'onomatopée) de la *motivation intrinsèque* (que la TME met en lumière). Notre article tentera de montrer que le caractère *accidentel* de cette motivation tient au fait que le locuteur instrumentalise un signe, comme s'il s'agissait d'un simple outil, dans le but de donner une structure linguistique à un acte d'imitation. C'est donc en termes d'*actes* accomplis par le locuteur que nous proposons de décrire l'onomatopée.

## 2.2. L'onomatopée

### 2.2.1. Vue d'ensemble

L'onomatopée ne constitue qu'une partie des faits de langue étudiés dans le cadre d'une recherche sur la motivation du signe. Inversement, la dichotomie *naturel/conventionnel*, appliquée aux signes linguistiques et plus largement à la communication, peut recouvrir des phénomènes qui n'ont rien à voir avec le *phono-symbolisme*, nous pensons par exemple à Wharton (2003a; 2003b), qui présente l'interjection comme un signe procédural se situant près d'un pôle de signes appelé *naturel* et s'opposant à un pôle *conventionnel*.

Ce double dépassement mène Körtvélyessy (2020) à proposer deux acceptions pour le terme onomatopée: la définition restreinte recouvre l'*onomatopée primaire*, qualifiée de *proper sound imitation* par l'auteur, où l'imitation *motive le signifiant et définit le mot* (comme *meow* dans *the cat goes 'meow!'*). La définition large recouvre l'*onomatopée secondaire*, où l'imitation ne sert *qu'à motiver le signifiant* (comme le verbe *to meow*). Il y a donc deux paramètres: la

*définition* et la *motivation*. Nous ne travaillerons ici que sur ce que Körtvélyessy appelle des onomatopées primaires. Notre travail consistera à voir en quoi cela consiste, pour un mot, d'être *défini comme une imitation*. Nous utiliserons également les termes (*primaire/secondaire*), mais pour une autre raison et en référence à une autre dichotomie.

La structure du signifiant onomatopéique a été amplement étudiée, notamment par Rhodes (1994), qui propose un système de classifications binaires des formes motivées: *vocal tract images* et *non-vocal tract images* (imitations de productions vocales et imitations de bruits non issus des cordes vocales); *visual* et *aural images* (par exemple, *to pop up* correspond au sens visuel et *to go pop* au sens oral); *wild* et *tame forms* (*wild forms* sont les imitations sans équivalent dans le lexique, les *tame forms* sont des onomatopées, et les *semi-wild forms* constituent les onomatopées apparaissant derrière des verbes introducteurs, qui peuvent être des protolexies). En se concentrant sur les signes regroupant les trois paramètres *non-vocal tract images*, *aural images* et *semi-wild forms*, Rhodes parvient à une description de l'iconicité de la structure syllabique des onomatopées.

Oswalt (1994) met en place une typologie des structures phonétiques de ce qu'il appelle *animate* et *inanimate imitatives*, à savoir, des onomatopées représentant des sons respectivement produits par des êtres animés et inanimés; cette distinction rejoint celle de Rhodes (ibid.) et se révèle pertinente pour la description des onomatopées (Körtvélyessy, 2020; Meinard, 2021).

Les travaux de Körtvélyessy (2020) fournissent également une typologie des onomatopées anglaises et slovaques en fonction de la structure de leur signifiant, mais dans le but cette fois-ci de juger du caractère idiosyncratique de la catégorie et de sa correspondance avec les autres items de la langue. D'un point de vue phonotactique, l'onomatopée ne constitue pas une catégorie de mots différente des autres; du point de vue de la structure syllabique, de la fréquence des phonèmes ainsi que de leurs combinaisons, il n'y a pas de différence entre les onomatopées et les autres catégories de mots; cependant, la structure syllabique et les phonèmes présents dans les onomatopées ont tendance à être répétés à une fréquence supérieure à celle observée chez les items non-onomatopéiques, pour l'anglais. Mais ce n'est donc avant tout qu'en raison de son statut sémiotique que l'onomatopée diffère des autres lexèmes.

La motivation du signifiant onomatopéique est également observée dans des travaux adoptant une perspective neurologique: les travaux d'Hashimoto et

collègues (2006) montrent que le traitement des onomatopées active des régions qui sont à la fois activées par les véritables référents sonores (comme le sillon temporal supérieur et le gyrus frontal inférieur gauche), et par les noms qui désignent ces référents sonores (comme la partie supérieure gauche du gyrus temporal antérieur). Kanero et collègues (2014) montrent de manière plus générale que le traitement des items possédant des caractéristiques phonosymboliques passe par une activation de la partie postérieure droite du sillon temporal supérieur.

La capacité des locuteurs à imiter des référents sonores extralinguistiques à l'aide d'un système phonologique et à reconnaître ces référents dépend non pas de la qualité de l'imitation, mais d'une attention portée à certaines caractéristiques acoustiques importantes du référent sonore et de son imitation (Sundaram et Narayanan, 2006; Lemaitre *et al.*, 2016). Toujours dans une perspective consacrée à la comparaison entre les propriétés acoustiques des référents et celles des onomatopées, l'étude d'Assaneo et ses collègues (2011) établit les points communs entre de la structure acoustique de certains bruits (comme un claquement de porte) et la structure acoustique des traits phonétiques communs à une même onomatopée traduite dans différentes langues.

Les onomatopées font également l'objet de recherches en matière d'acquisition du langage, car elles font partie des premiers mots à être acquis (Menn & Vihman, 2011), elles représentent une part importante dans le vocabulaire des enfants (Lewis, 1936 [2014]; Stern & Stern, 1928) et elles jouent un rôle de *tremplin* pour parvenir à utiliser les formes non-onomatopéiques (Laing, 2014). Ce rôle de *tremplin* vers les autres signes, parfois appelé *sound symbolism bootstrapping hypothesis* (Imai & Kita, 2014), semble confirmé par des études oculométriques, qui donnent des résultats en faveur de cette hypothèse (Laing *et al.*, 2017a). Ce rôle de tremplin est en partie expliqué par les propriétés de l'onomatopée et en partie par le comportement des locuteurs. En effet, leur structure syllabique et leur caractère motivé aident l'enfant à accéder au langage symbolique (Laing, 2019); on observe également que les mères ont tendance à s'adresser à leurs enfants avec des onomatopées et à adopter des comportements intonatifs et prosodiques qui ont pour effet de mettre en saillance l'onomatopée par rapport au reste du discours (Laing *et al.*, 2017b).

Les onomatopées n'étant iconiques que dans la modalité orale et pas dans la modalité écrite (Lyons, 1977: 105), leur usage dans les bandes dessinées ne peut

être totalement expliqué sans procéder à une analyse multimodale prenant en compte le canal visuel. Les onomatopées des bandes dessinées procèdent d'une fusion entre le texte et l'image (Harvey, 1994), montrent une interdépendance entre des éléments picturaux et des éléments linguistiques (Duncan et Smith, 2009: 138), sont des *effets sonores* qui permettent d'*entendre avec les yeux* (McCloud, 2006: 146). Il ressort des recherches sur l'onomatopée dans les bandes dessinées qu'il s'agit d'un élément constitutif de ce genre littéraire (McCloud, 1994; Eisner, 2008; Petersen, 2009; Cohn, 2014) et surtout qu'elle existe dans trois modalités: orale, écrite, et également une troisième, combinant les signes linguistiques avec les images (Guynes, 2014). Selon Cohn (2008, 2014), les bandes dessinées sont écrites dans un langage particulier, qu'il nomme *Visual Language*. Guynes propose le concept d'*onomatopèmes*, qui seraient des unités morphologiques constitutives du langage visuel (Guynes, 2014: 63). Selon DeForest (2004: 116), l'usage des onomatopées dans les bandes dessinées a été popularisé par Roy Crane dans la série *Wash Tubbs*, dont le premier épisode paraît en 1924, ce qui fait de l'onomatopème une unité linguistique très récente.

### 2.2.2. Appellations et typologies d'onomatopées

Enfin, mentionnons une difficulté concernant la description des onomatopées, qui est la diversité des systèmes d'oppositions que l'on trouve dans la littérature: il y a souvent deux ou trois *types d'onomatopées*.

Galperin (1981) parle d'onomatopées *directes* et *indirectes*: la dichotomie est assez originale, puisque les *directes* correspondent peu ou prou à des allitérations (par exemple, utiliser de manière récurrente des lexèmes contenant le phonème /s/ dans une phrase pour reproduire le son d'un bruissement), alors que les *indirectes* constituent un ensemble de répétitions d'un item lexical non iconique ayant pour effet de recréer l'impression du référent désigné par l'item. Pour Attridge (1984), il y a les onomatopées *lexicales* et *non-lexicales*: cette dichotomie distingue les items en fonction de leur intégration dans le lexique. Bredin (1996) les divise en trois types: *direct*, *associative* et *exemplary*. Les *direct* sont celles dont la fonction est d'imiter le son auquel elles réfèrent (*zoom*, *bang*, *hiss*), les *associative* permettent d'imiter un aspect du référent de l'item: *cuckoo* ne ressemble pas à un oiseau mais à un aspect de l'oiseau, son cri; les *exemplary* mettent en lien le signifié avec les caractéristiques articulatoires du signifiant, et plus particulièrement, l'effort musculaire articulatoire effectué au moment de leur prononciation (Bredin 1996: 557-563). Carling et Johansson (2014: 207)

distinguent les items *avec* et *sans* étymologie. Les premiers (*avec étymologie*) ont une histoire qu'il est possible de retracer jusqu'à la superfamille de langues; les seconds (*sans étymologie*) sont de trois sortes: *direct emergence*, comme pour *plop*, qui est une onomatopée récente datant du XIXème selon l'*Oxford English Dictionary* (OED, dorénavant), *structural émergence*, qui désigne une forme motivée qui change de voyelle, et *analogical emergence*, où c'est une association avec un autre item iconique qui fait apparaître la forme (comme pour *fleet*, *flicker*, *flip*). Laing (2014) propose la dichotomie suivante: les formes *conventionnalisées*, avec une structure fixe, et les formes *expressives*, plus flexibles et qui illustrent le son.

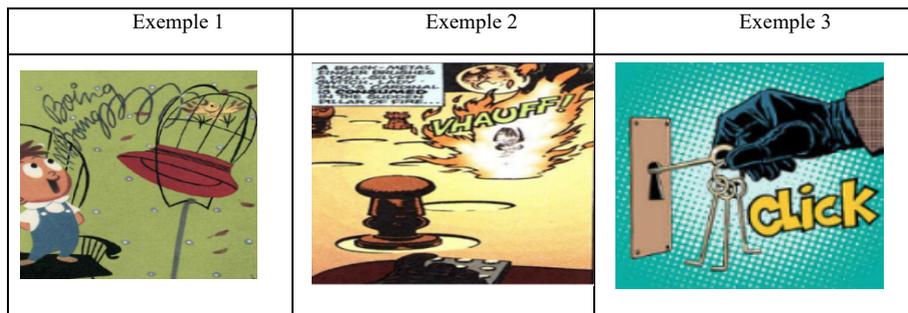
### 2.2.3. Onomatopée, étiquetages

L'onomatopée a connu un parcours difficile en tant que catégorie métalinguistique. Elle est mentionnée par Quintilien (fin du Ier siècle) dans *Institutio Oratoria* (Bredin, 1996: 556) non pas en tant qu'item lexical motivé, mais en tant que néologisme, ce qui correspond en fait à son étymologie (*création de noms*). La question de la motivation est mentionnée par Quintilien, mais en référence au *Cratyle*. C'est Bede (dit *le Vénérable*) qui pour la première fois emploie le terme d'*onomatopée* avec sa signification actuelle (Moore, 2014: 309) dans *De schematibus et tropis* datant du début du VIIIème siècle. Selon Moore, le dictionnaire bilingue anglais-latin d'Elyot datant de 1538 (*The Dictionary of Sir Thomas Elyot Knight*) semble être la première utilisation anglaise du terme *onomatopoeia* en tant que catégorie métalinguistique désignant des items lexicaux motivés apparentant à des classes de mots ouvertes. Les dictionnaires actuels ont tendance à ne pas utiliser le terme *onomatopée* en tant qu'étiquetage métalinguistique et à préférer catégoriser des items comme *clac* (en français), comme des *interjections* (dans le Larousse), des items comme *miaou* comme des substantifs (toujours dans le Larousse), des items comme *boing* comme des *exclamations* (dans l'OED) et à la qualifier leur étymologie d'*imitative* ou *echoic*.

## 3. Intuitions et données

Le présent travail consiste à proposer une description à visée énonciative des onomatopées, en nous appuyant sur des exemples en anglais. Pour comprendre où se situent les premières difficultés dans l'extraction de leurs occurrences, observons des exemples trouvés en corpus. Il est intuitivement facile de dire que

dans les exemples 1 à 3, *boing boing*, *vhauff*, et *click* sont des onomatopées, car dans tous les cas, une forme linguistique est utilisée dans le but d'imiter un événement sonore (un petit garçon qui produit des bruits de ressort, un feu qui s'embrase, le bruit métallique d'un verrou):



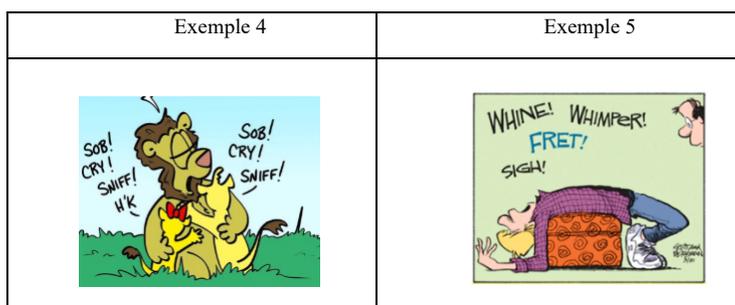
Cependant, on peut déjà observer deux catégories bien différentes: en 1 et en 2, nous observons ce que nous appelons des *onomatopées matricielles* (OM), c'est-à-dire des mots dont la matrice lexicogénique est l'onomatopée. En effet, *boing* a été créée 1950 dans un court métrage d'animation adapté d'une fiction de Dr. Seuss. Dans cette animation, le personnage principal ne parle pas mais émet des bruitages comme le fameux son métallique d'un ressort, représenté dans l'image 1 par la forme *boing*. Cette forme est donc **spécifiquement conçue** pour l'imitation d'un référent sonore. Par la suite, *boing* s'est lexicalisée pour devenir un substantif désignant *a reverberating sound*, selon l'OED. C'est pourquoi nous l'appelons *onomatopée matricielle lexicalisée* (OML). *Vhauff* a également été créée dans le but de reproduire un référent sonore, dans la bande dessinée *Dark Lord's Conscience*<sup>2</sup>, mais contrairement à *boing*, elle n'a pas été lexicalisée, nous l'appelons donc *onomatopée matricielle non lexicalisée* (OMNL).

En 3, *click* n'est pas comparable aux exemples précédents: selon l'*Etymological Dictionary of the English Language* de Walter W. Skeat (EDEL, dorénavant), *click* proviendrait du verbe *clakken* en Moyen Anglais. Il est bien évidemment possible d'y voir un signe linguistique motivé, mais la différence avec 1 et 2 provient du fait que cet item n'est pas initialement créé dans le but d'**imiter** un son, mais pour **désigner** (par un verbe et un nom) la production d'un son. Ce n'est que dans un second temps qu'elle a été *employée* dans le but d'imiter un son à partir d'une forme déjà existante dans le lexique (nous affinerons plus bas la distinction désignation/imitation). Seule une recherche diachronique

<sup>2</sup> Nous ne pouvons dire si elle a été créée par le lettré John Aldrich ou par le scénariste Alan Moore, car lettré et scénariste peuvent tous deux prendre en charge les onomatopées.

permet de faire la différence avec les exemples 1 et 2, car cela correspond à ce qu'Anscombe (1985: 171) appelle l'hypothèse des *cycles de fonctions lexème-onomatopée-lexème*, où *l'origine lexicale de l'expression de départ en arrive ainsi à être totalement opaque en synchronie, et l'on croit avoir affaire à une pure harmonie imitative*. Nous appelons ce type d'items *onomatopée primaire* (OP, dans une acception différente de celle de Körtvélyessy), et la matrice lexicogénique dont elle est issue semble être cette fois-ci la conversion: depuis une classe ouverte, nom ou verbe, jusqu'à la catégorie *onomatopée*, pourtant non répertoriée dans tous les dictionnaires comme une catégorie grammaticale (voir section 2.2.3). Cette conversion semble, à première vue, consister en une **mise en saillance du signifiant** (au détriment du signifié) entre la catégorie de départ et la catégorie d'arrivée.

Pour l'instant, il semble bien que la mise en saillance du signifiant soit le point commun le plus immédiatement perceptible entre ces exemples: la forme phonologique du signe est interprétée comme une reproduction du référent sonore, qui se prétend fidèle dans la limite des contraintes du système phonologique. Cette mise en saillance du signifiant est-elle la caractéristique définitoire des onomatopées? Cela ne semble pas être le cas, comme le montrent les exemples suivants<sup>3</sup> :



En 4, il y a d'un côté des formes aisément identifiables comme onomatopées (*sniff* et *H'K*, cette dernière pouvant être influencée par le substantif *hiccup*<sup>4</sup>), mais comment catégoriser *cry* et *sob*? Toutes ces formes servent à signaler la même chose, des sanglots ou le bruit produit par ces sanglots, et aucun élément ne permet de distinguer visuellement, syntaxiquement, sémiotiquement *sob* et *cry* de *H'K* et *sniff*: tous se situent hors d'un phylactère, ce qui indique que les personnages ne sont pas les locuteurs produisant ces items; tous sont reliés par un appendice, ce

<sup>3</sup> *Sob*: sanglot; *cry*: pleur; *whine* et *whimper*: gémissement, pleurnicherie; *fret*: tracas; *sigh*: soupir.

<sup>4</sup> Hoquet.

qui montre que les bruits proviennent bien des personnages. Les exemples *whine*, *whimper*, *fret* et *sigh* en 5 sont similaires.

Si ce ne sont pas des onomatopées, alors il ne peut s'agir que de radicaux de verbes ou des substantifs avec détermination zéro (donc, procédant d'une opération de *renvoi à la notion*, dans les termes de la Théorie des Opérations Énonciatives). Cependant, cette interprétation pose de nombreux problèmes: que signifierait ce renvoi à la notion? Pourquoi leur positionnement et leur graphisme est-il identique à celui des onomatopées classiques? Nous ne voyons pas d'autre solution logique que de les interpréter comme des cas particuliers d'onomatopées. Leur point commun avec les onomatopées des exemples 1, 2 et 3 est leur rôle de signal d'un événement sonore. Leur différence semble se situer dans la mise en saillance du signifiant vue plus haut: *sob*, *cry*, *fret*, etc., sont à la fois présentes pour signaler un référent sonore, mais ne mettent pas le signifiant plus en saillance que le signifié. Nous les appelons *onomatopées secondaires* (dans une acception totalement différente de celle de Körtvélyessy).

Il semble donc que la caractéristique de l'onomatopée ne soit pas tant la motivation du signe linguistique, mais plutôt cette façon spécifique de signaler un référent sonore (que le signifiant soit mis en saillance ou pas). Nous allons maintenant détailler notre démarche aboutissant à une description du rôle de l'onomatopée axée sur la distinction entre ce que nous appelons *exposition* et *désignation*.

#### 4. Démarche descriptive

Dans cette section, nous proposons une description énonciative de l'onomatopée. Nous construirons cette description en observant la transcription d'un discours oral. Nous nous intéresserons tout d'abord au *filler* (marqueur d'hésitation ou *pause remplie*, pour reprendre les termes de Duez, 2001), qui est le fait de langue que cette approche nous permet le plus aisément de décrire, avant d'appliquer le raisonnement à l'onomatopée. Nous montrerons que cette approche implique de distinguer deux actes bien spécifiques de la part du transcripteur: *exposition* et *désignation*.

#### 4.1. *Fillers*

Soit une situation d'énonciation, que nous nommerons  $Sit_0$  pour adopter la terminologie de la TOE, et trois instances énonciatives:

- Un locuteur (L1), locuteur-origine, énonçant un discours oral
- Un transcripteur (L2): transcrivant à l'écrit le discours de L1
- Un lecteur (L3): interlocuteur de L1, lisant le discours de L1 transcrit par L2.

L3 n'est pas présent, c'est une instance énonciative abstraite, mais les locuteurs ont conscience du fait que, dans le futur, ce texte lui sera accessible.

Appelons *énoncé idéal* la partie du discours produite consciemment et volontairement par le locuteur (L1) et appelons *parasites vocaux* et *parasites sonores*, les éléments audibles que le transcripteur (L2) peut ajouter à cet énoncé idéal. Pour décrire le processus d'inscription d'un parasite au milieu d'un discours, observons cette situation du point de vue de L2, le transcripteur. Son environnement sonore pourrait être divisé en deux parties:

A. Les événements sonores environnants (du vent par les fenêtres, une sonnerie, etc.).

B. Les productions phonatoires de L1:

B.1. L'énoncé idéal de L1.

B.2. Les productions phonatoires de L1 n'appartenant pas à son énoncé idéal (cela peut-être une production phonatoire vocale ou non: expirations, toux, rires, réactions vocales incontrôlées, et même des répétitions de segments), fréquemment éliminés des transcriptions (Jackson, 2016: 284).

Observons les exemples construits suivants 6 et 7:

6. *When I see other people's upbringings I think, **hmm**, mine was rather unconventional.*<sup>5</sup>

7. *When I see other people's upbringings I think [HESITATES] mine was rather unconventional.*

Nous avons mis en bleu les éléments appartenant à l'*énoncé idéal* de L1 et en rouge les éléments constituant des parasites vocaux. Tous ces éléments (en plus

---

<sup>5</sup> Traduction de 6: "Quand je vois comment les autres ont été élevés, je me dis que mon éducation a été... heu... assez peu conventionnelle".

des bruits environnants) constituent l'environnement sonore de L2, à partir duquel il extrait le discours de L1.

En 6, la production vocale de L1, ([ə(:)] ou [ə(:)m]) est inscrite dans la forme *hmm*, ce qui a pour conséquence de rendre accessible au lecteur le bruit produit par l'hésitation de L1: on sait que son hésitation consiste en une production vocale qui n'est pas corrélée à la formulation d'un énoncé. Mais le transcrip-teur aurait très bien pu choisir d'autres formes comme *er*, *um*, ou *uh*, ou même des graphèmes de son choix, comme *eehmmm*: il ne s'agit donc pas de l'emploi de *hmm* de la part de L1<sup>6</sup>, mais du choix du transcrip-teur. Ainsi, si quelqu'un emploie l'occurrence d'un *filler*, c'est bien le transcrip-teur, et non pas L1. L2 est donc la source énonciative de *hmm*, ce qui signifie que L2 choisit d'intervenir (et non plus seulement de transcrire l'énoncé idéal) et c'est pourquoi nous parlerons d'une source énonciative *intervenante*<sup>7</sup>.

En 7, on observe deux différences majeures: tout d'abord, l'inscription [HESISTATES] rend inaccessible à L3 la production vocale de L1. Le lecteur L3 ne peut pas savoir ce qui, chez L1, a signalé à L2 une *hésitation*: cela peut être une pause, un bégaiement, un petit rire gêné, un mouvement d'épaule, ou autre. Ensuite, l'intervention du transcrip-teur devient perceptible: la 3<sup>ème</sup> personne (*hesitates*) indique une opération de rupture entre l'énonciateur (L2, le transcrip-teur) et le sujet de la prédication du verbe *to hesitate* (L1). Les marqueurs de repérages annoncent la présence du transcrip-teur, et c'est pourquoi nous parlerons d'une source énonciative *délectable*. En 6, L2 se rend au contraire indélectable: il serait tout à fait possible pour L1 de lire à voix haute la transcription de son propre discours, de lire *hmm* et de passer pour l'émetteur de ce parasite vocal, alors même que la source énonciative du texte lu est en réalité le transcrip-teur. Le fait que L1 puisse relire la transcription de son parasite vocal tout en passant pour la source énonciative de ce *filler* montre le caractère *fusionné* des deux sources énonciatives L1 et L2 dont procède le *filler* transcrit.

Le caractère indélectable de la source énonciative intervenante provient du fait que les éléments servant à transcrire le parasite vocal sont **présentés par L2 à partir du point de vue énonciatif du locuteur L1**: nous appellerons cela

<sup>6</sup> Bien évidemment, il est possible pour L1 de feindre l'hésitation ou de mettre en scène son propre embarras (par ironie ou auto-dérision), mais ces considérations ne nous occupent pas ici.

<sup>7</sup> Le fait de nettoyer tous les marqueurs d'hésitation serait aussi une intervention: il semble que toute transcription confrontée à autre chose que l'énoncé idéal procède d'un acte d'analyse et d'un choix.

la *perspective énonciative fusionnée*. Ainsi, en Sit<sub>0</sub>, qui contient un environnement sonore dont le discours de L1 fait partie, nous pouvons décrire L2 comme le *témoin d'une scène*, nous l'appelons *transcripteur-témoin*. Appelons *exposition* l'attitude énonciative qui consiste à ne pas fournir de marqueur de repérage et ainsi fusionner les sources énonciatives de L1 et L2. Ce que montre cette comparaison entre 6 et 7, c'est que le transcripteur-témoin peut choisir deux attitudes:

- Soit le transcripteur intervient et se rend visible en *désignant* le parasite vocal (en 7) avec une forme qui contient des marqueurs de repérages énonciatifs. Dans ce cas, il y a clairement deux discours et deux sources énonciatives détectables: le discours de L1 (rapporté par la transcription) et le discours de L2 (le transcripteur).
- Soit le transcripteur intervient mais reste effacé, en *exposant* le parasite vocal, grâce à une forme qui semble appartenir au discours de L1. Dans ce cas, en 6, il n'y a qu'une seule source énonciative clairement détectable, celle de L1.

## 4.2. Onomatopées

Appliquons maintenant ce type de paires minimales aux onomatopées. Observons des captures d'écran de films d'animation incluant des sur-titrages pour sourds et malentendants. En 8 on peut voir la transcription du bruit produit par une vitre brisée dans une scène fictive à l'aide de la forme suivante [*glass shatters*]<sup>8</sup>. Ici, l'intervention du transcripteur est détectable, le bruit est désigné depuis un point de vue qui est annoncé grâce l'opération de rupture entre l'énonciateur et le sujet de la prédication (*glass shatters*, 3<sup>ème</sup> personne du singulier). De plus, ce segment de proposition est mis entre crochets, ce qui signale le fait que le bruit produit par une vitre brisée est lui-même signalé par le transcripteur. Une intervention détectable du transcripteur est donc un méta-signal: un signal qui se signale.

---

<sup>8</sup> Traduction de 'Glass shatters': "La vitre vole en éclats".

8.



Capture d'écran extraite de la série d'animation Teen Titans Go ! (S1: E2 Driver's Ed/ Dog Hand).

Dans le même film d'animation, quelques secondes plus tard, une autre scène contient un bruit indiqué par des sur-titrages. Nous la présentons en deux images (rassemblées et notées 9), qui correspondent aux étapes de la chute et du rebond d'un objet métallique sur le sol. Le bruit produit par cet événement est signalé par la forme clang clang clang:

9.



Captures d'écran extraites de la série d'animation Teen Titans Go ! (S1: E2 Driver's Ed/ Dog Hand).

Ici, le transcripteur ne se signale plus: pas de crochets, pas de marqueur de repérage, pas d'opération de rupture. Le transcripteur choisit une onomatopée primaire (*clang* vient du verbe latin *clangere*, signifiant *résonner*) répétée plusieurs fois. On peut voir dans cette paire minimale la même différence qu'entre les exemples 8 et 9.

Observons maintenant l'exemple 10 contenant l'onomatopée *click*, qui correspond au bruit produit par l'extinction d'un réveil dans une bande dessinée:

10.



Mis à part les caractéristiques visuelles des glyphes composant l'onomatopée et sa position dans la vignette, il n'y a pas de différence avec 9. En effet, les instances énonciatives de transcripteur en 9 et de narrateur en 10 adoptent toutes

deux la position de *témoins* face à une scène fictive et ces témoins donnent des informations sur l'environnement sonore de cette scène sans marqueurs de repérage, donc *sans présenter leur propre position face au dictum*: ce sont des sources intervenantes non détectables.

L'onomatopée, du point de vue du lecteur, est donc ce qu'il reste de l'exposition d'un événement sonore grâce à une forme linguistique par une source énonciative indétectable. Nous proposons donc la définition préliminaire suivante pour l'onomatopée:

**Onomatopée**: trace de l'exposition d'un *événement sonore* par une source énonciative intervenante indétectable dans une matière linguistique.

### **Spécificité de l'onomatopée par rapport au *filler***

Attardons-nous quelques instants sur la perspective énonciative adoptée par le narrateur. Pour le narrateur d'une bande dessinée, l'environnement sonore dont il est un témoin fictif n'est pas principalement une production langagière, mais un bruit non-humain. Nous ne pouvons donc pas qualifier le caractère indétectable du narrateur comme nous l'avons fait avec le *filler*, où L2 fait fusionner sa perspective énonciative avec celle de L1. En effet, avec l'onomatopée, *il n'y a pas de L1*. Alors, d'où vient le caractère *indétectable* du narrateur employant une onomatopée? Avec quelle perspective énonciative *fusionne-t-il*?

Les polices de caractère et les couleurs choisies pour les onomatopées, qui diffèrent de celles des dialogues des personnages dans les phylactères, montrent que l'onomatopée permet de représenter visuellement un événement sonore: McCloud décrit les onomatopées comme des effets sonores qui permettent d'*entendre avec les yeux* (McCloud, 2006: 146). Le son est donc un des faits narrés, au même titre que les autres dessins. La présence du narrateur (extradiégétique, omniscient dans les exemples précédents) n'est pas plus détectable dans l'onomatopée que dans les dessins ou que dans les dialogues de ses personnages, à la différence d'un commentaire comme [glass shatters] ou d'une didascalie. Ainsi, la perspective adoptée par le narrateur est fusionnée *avec les autres faits narrés*.

### 4.3. La double iconicité de l'onomatopée: au niveau du mot et au niveau de la perspective énonciative

À la différence des didascalies, les dessins et onomatopées partagent le point commun suivant: il s'agit de signes iconiques, et en tant qu'icônes, ils possèdent la caractéristique sémiotique d'être des manifestations de ce que Peirce appelle la *priméité*, à savoir que le *representamen* (la forme matérielle du signe) est la reproduction d'une caractéristique perceptible du référent (pour les dessins, une caractéristique visible, pour les onomatopées, une caractéristique audible). L'onomatopée, comme le dessin, à la différence du récit narré par la parole, *prétendent reproduire* le fait narré, et ce, à deux niveaux:

- au niveau des caractéristiques de l'item: que nous appelons iconicité au niveau du mot, les propriétés phonétiques de *click* en tant que nom, verbe ou onomatopée, sont iconiques, il s'agit de la motivation du signe.
- au niveau de la perspective énonciative adoptée: que *click* soit une imitation ratée ou réussie d'un son sec et aigu, lorsque cet item est utilisé comme onomatopée, le référent est *exposé*.

Les onomatopées matricielle et primaire sont donc doublement iconiques: une première fois au niveau du mot et une seconde fois au niveau de la perspective énonciative. C'est ce deuxième niveau d'iconicité (de *priméité*) que nous appelons *l'exposition*: il s'agit d'un niveau énonciatif, indépendant des caractéristiques phonétiques de l'item.

Ajoutons que *l'exposition* est possible même quand le référent n'est pas un bruit: il s'agit d'un cas-limite. Le fait narré est exposé par un *concept*, et non pas par une matière linguistique qui pourrait prétendre imiter le moindre bruit, comme l'exemple que nous allons voir ci-dessous:

11<sup>9</sup>. 'Trail, trail', went her long dress over the sopping grass, [...]trailing 'noiselessly' over the lawn<sup>10</sup> ...

En 11, *Trail trail* n'est explicitement pas un son, comme l'indique l'adverbe *noiselessly*. L'onomatopée secondaire redoublée *trail trail* consiste en l'exposition d'un mouvement par le moyen d'un signe linguistique présenté

<sup>9</sup> Extrait d'*Howards End*, d'E.M. Forster, publié en 1910.

<sup>10</sup> Littéralement, cette phrase signifie: "Traîne, traîne, faisait sa longue robe sur l'herbe mouillée [...], qui traînait sans un bruit sur la pelouse". On remarque que l'onomatopée secondaire (*trail*) est beaucoup plus naturelle en anglais qu'en français.

comme s'il s'agissait d'une séquence visuelle. La source énonciative qu'est le narrateur est tout aussi indétectable que dans le cas des autres onomatopées et *fillers*, car il n'y a pas de marqueur de repérage.

#### 4.4. Exposition et discours rapporté

À partir de ce que nous avons vu, nous pouvons tout d'abord observer les points suivants:

L'onomatopée a un statut particulier, elle se situe sur un plan de l'énoncé différent des autres faits de langue: l'onomatopée a la particularité de ne jamais apparaître ailleurs que sur ce plan du discours, sous cette forme spéciale de *discours rapporté*. Ce dernier provient d'une source qui est la plupart du temps un événement sonore et la plupart du temps *non-parlante*. En effet, ce *discours rapporté* n'a au départ jamais été prononcé par une véritable instance énonciative: ce sont les bruits émis par des animaux et produits par des objets, que le narrateur/transcripteur-témoin rapporte, pas les énoncés des locuteurs. C'est donc à partir du point de vue du transcripteur, se rapportant à un référent sonore ou discursif, que l'onomatopée devient observable. Cela ne signifie pas que l'onomatopée est toujours une transcription; cela signifie simplement que c'est à partir de ce *poste d'observation* qu'on peut la voir. Ce statut de *discours rapporté de source non-parlante* permet par conséquent des effets de style, comme faire passer de véritables énoncés pour de simples bruits dépourvus d'intérêt, comme le permettent des formes comme *blah blah blah, yada yada*, que nous appelons *onomatopées de production phonatoire*.

Ce que nous appelons *exposition* correspond également au Discours Rapporté au Style Direct (DRD) et aux autonymes. Pour l'onomatopée, ce statut concerne de nombreux types d'items: des items créés par le narrateur (les onomatopées matricielles), des items déjà prévus *en langue* à cet effet (les onomatopées primaires), et même, n'importe quel item de classe ouverte utilisé pour signaler un référent sans marqueur de repérage (les onomatopées secondaires). Les référents sont également très divers: ce n'est pas forcément un bruit, cela peut être un mouvement (*'trail trail', went her dress noiselessly*), la soudaineté d'un

événement (*and 'bang', you're in love*)<sup>11</sup> ou même, un degré élevé d'exactitude (*we're 'slap bang' on this trajectory*)<sup>12</sup>.

Nous proposons donc une description énonciative de l'onomatopée, ce qui peut sembler risqué, puisqu'elle met au second plan le caractère motivé du signe onomatopéique. En effet, même s'il y a un nombre restreint d'items souvent employés comme onomatopées, et souvent eux-mêmes considérés comme motivés, on peut trouver des exemples très divers (comme *sob, cry, fret*), non répertoriés dans les dictionnaires comme exclamations, interjections ou onomatopées, dans les contextes tout aussi divers (pas forcément la bande dessinée), même s'ils ne sont pas *a priori* considérés comme des signes linguistiques motivés. L'onomatopée, ce n'est donc pas d'abord une catégorie de mots qui ont la particularité d'être motivés, mais un *emploi*, qui procède de l'utilisation d'une matière linguistique pour reproduire une matière (souvent sonore) par une instance énonciative *qui se présente comme témoin d'une scène, mais qui se rend indétectable pour l'interlocuteur ou le lecteur*. La différence entre *désignation* et *exposition* tient avant tout en une position affichée de l'énonciateur (du narrateur, du transcripteur) par rapport aux événements dont il est témoin et qu'il raconte.

## 5. Reformatage de l'acte d'exposition

### 5.1. La notion de reformatage

Mais cet acte d'exposition pourrait très bien être effectué sans utiliser de forme onomatopéique. Comparons l'onomatopée et le *filler* aux boîtes à rythme humaines. Le locuteur fabriquant son néologisme fabrique la transcription d'un événement sonore, sa seule contrainte étant d'utiliser des graphèmes et des phonèmes (et pas des notes de musique, ou autre). La forme qui en résulte n'est qu'un support pour l'imitation d'un référent sonore. Ce support lui-même n'est pas une imitation, en cela nous rejoignons presque Attridge (2009: 475):

---

<sup>11</sup> "Et bang ! t'es amoureux".

<sup>12</sup> "Nous sommes pile-poil sur cette trajectoire" (*bang* est ici intraduisible avec une onomatopée française).

(8) Finally, the tendency in reading nonlexical onomatopoeia is to produce in the voice an imitation of the sound, rather than a literal reading [...] of what is on the page<sup>13</sup>.

Nous rejoignons *presque* Attridge, car il décrit le passage de l'écrit à l'oral, et effectivement, à l'oral, l'imitation du référent sonore ne correspond pas à la lecture littérale de l'onomatopée non-lexicale, ce qui illustre bien la différence entre l'onomatopée *en corpus* (la forme linguistique) et l'onomatopée *en parole*. Cependant, même à l'oral, le locuteur aura tendance à s'appuyer sur des phonèmes de sa langue pour effectuer son imitation: il y a bien un reformatage phonémique, qui correspond à une volonté de conventionnaliser l'imitation du son.

Ce n'est pas l'onomatopée elle-même qui imite ou reproduit le son, mais bien le sujet parlant. Ainsi, la forme onomatopéique sert à *donner une structure phonémique et syllabique* à un acte d'imitation (donc, d'exposition) effectué par le locuteur *en parole*. Dans un second temps seulement, cette imitation s'inscrit dans une forme linguistique. Dans un troisième temps, l'onomatopée (en corpus) est interprétée comme la reproduction linéaire d'un bruit, du point de vue de l'interlocuteur, en raison de la mise en saillance du signifiant dont elle procède.

Par conséquent, si au moment de la prononciation d'une onomatopée, les fluctuations prosodiques et vocales sont libres, l'utilisation de phonèmes permet de structurer l'imitation du référent sonore, ce qui différencie la prononciation d'une onomatopée à l'oral des bruitages que produisent les boîtes à rythme humaines. La différence avec les bruitages produits par les boîtes à rythme humaines est que l'onomatopée consiste en une modification de l'imitation du bruit extralinguistique, afin que le résultat se rapproche de la convention et soit identifié comme du langage humain. Cet aspect est, selon nous, l'élément le plus central de ces faits de langue, il explique pourquoi leur définition nécessite la mise en regard de trois lieux: langue, parole et corpus. Pour l'onomatopée matricielle non-lexicale, nous l'appelons *reformatage phonémique*. Pour l'onomatopée matricielle lexicale, primaire et secondaire, il s'agit d'un *reformatage lexical*.

## 5.2. La notion de trace

En créant une onomatopée matricielle, en utilisant une onomatopée primaire ou un *filler*, le transcripteur-témoin prend l'initiative *en parole* de reformater son

---

<sup>13</sup> Finalement, en lisant une onomatopée non-lexicale, la tendance est de produire une imitation du son avec la voix plutôt qu'une lecture littérale de ce qui est écrit sur la page.

propre acte d'exposition d'un événement sonore ou d'un parasite vocal à l'aide d'unités linguistiques disponibles *en langue*: soit des graphèmes, des phonèmes qu'il agence lui-même pour reformater le bruit, dans le cas de la création lexicale (*vhauff*, *eeerhm*), soit des lexèmes qu'il réutilise dans ce but, dans le cas de l'onomatopée primaire, secondaire et du *filler* (*click*, *sob*, *hum*). Ce qu'il reste de cette initiative, ce que l'on extrait du corpus, c'est donc la trace du reformatage. Ainsi, avec les onomatopées, *fillers* (et interjections, même si ce n'est pas l'objet du présent article) *l'harmonie langue-parole est brisée*, ce qui aboutit à l'apparition d'une trace en *corpus*. En parole, on observe un *acte* de reformatage; en langue les unités linguistiques sont employées comme des *outils* pour effectuer le reformatage; en corpus, on observe le résultat du reformatage. Ainsi, ce qui était un signe linguistique (*click*) est *détourné* pour devenir un outil de reformatage. L'outil choisi pour le reformatage peut être particulièrement efficace et adapté en raison de la motivation du signe linguistique détourné (comme avec *click*) ou peut au contraire sembler inadapté (comme avec *fret*, dans l'exemple 5). Cela provient selon nous de la double iconicité dont procède l'onomatopée.

## 6. La voix et le signe linguistique: un rapport inversé

Le *processus* dans lequel s'inscrivent ces faits de langue peuvent se découper en quatre parties:

- l'acte métalinguistique en lui-même: le reformatage d'une production vocale
- un moyen: le détournement d'un élément de langue pour en faire un outil (un phonème ou un item lexical)
- un but: conventionnaliser une production vocale
- un résultat: une trace en corpus

Dans cette section, nous allons travailler sur les raisons du but, qui est de conventionnaliser une production vocale.

Pour la majorité des signes linguistiques, la voix humaine est un instrument, un outil, dont le sujet parlant se sert pour prononcer les phonèmes. Cet outil, nous l'appelons *voix I*, c'est la voix du locuteur. Les signes dont nous parlons ici ont un rapport inversé à la voix humaine: c'est le signe qui devient l'outil. En effet, le signe linguistique n'est plus qu'un réceptacle, il sert à reformater une production vocale (pour l'interjection et le *filler*) ou l'exposition d'un référent sonore (pour

l'onomatopée). Les signes linguistiques sont donc détournés de leur fonction habituelle pour permettre à la voix de s'y inscrire. Nous allons ranger les trois classes par les *types de voix* qu'ils servent à reformater.

## 6.1. La Règle du Canal de Communication (RCC)

L'onomatopée, *en langue*, est un outil permettant de donner une structure phonémique et syllabique à l'exposition d'un bruit. Mais pourquoi donner une forme linguistique à une production vocale? Pourquoi ne peut-on pas imiter les référents sonores à la manière des boîtes à rythme humaines? Nous ne voyons pas d'autre solution que l'existence d'une règle de communication, qui impose aux locuteurs d'utiliser leurs vocalisations exclusivement pour produire du langage. En d'autres termes, si une vocalisation est émise dans un autre but (par exemple, exposer un référent sonore), alors il faut au moins donner l'apparence du langage à cette vocalisation, et donc, donner une structure phonémique et syllabique à l'acte d'exposition. Nous nommons cette contrainte la *Règle du Canal de Communication* (RCC).

## 6.2. Types de Voix

### 6.2.1. L'onomatopée: Voix 2

Appelons *voix 1*, la voix permettant aux locuteurs de prononcer des phonèmes. Cette voix est un outil permettant de communiquer dans les langues vocales.

L'onomatopée, *en langue*, est un signe qui n'a pas vocation à être prononcé (comme le montre Attridge), mais qui a, au contraire, vocation à reformater l'exposition d'un référent sonore, c'est-à-dire à donner une forme linguistique à une imitation effectuée par le locuteur. Cette voix n'est pas présentée comme provenant du locuteur, mais comme une imitation d'un bruit du monde, donc, provenant de l'extérieur du locuteur. L'onomatopée est *en langue* un outil permettant de reformater une voix provenant d'une autre source sonore: nous l'appelons la *voix 2*, la *voix-extérieure-au-locuteur*.

Comme nous l'avons dit plus haut, lorsqu'un sujet parlant imite directement un référent sonore, le résultat ressemble aux productions des boîtes à rythme humaines. Cette comparaison met en lumière le fait que les onomatopées structurent et contraignent l'imitation du référent sonore, afin de la rendre plus acceptable sur un plan linguistique. Cela permet au locuteur d'affirmer son statut

de sujet parlant (ce que les boîtes à rythme humaines ne font pas). On voit apparaître un paradoxe spécifique à l'onomatopée: le locuteur affirme son statut de sujet parlant tout en utilisant une voix 2, extérieure au locuteur. Il y a ainsi une inadéquation entre la source d'où provient la voix et l'objet que la voix produit: la voix est présentée comme provenant de l'extérieur, mais elle réalise phonétiquement, lexicalement, des objets de langage (pour obéir à la RCC). Les onomatopées *en langue* sont ainsi de simples outils, des réceptacles, elles procèdent d'un rapport inversé entre la voix et le signe: elles permettent à une source vocale présentée comme étrangère (la voix 2) de s'inscrire dans un lieu (l'onomatopée) qui a bien un statut linguistique.

Même la voix reformatée à l'aide de l'onomatopée secondaire est une voix 2, c'est d'ailleurs en cela qu'il s'agit bien d'une onomatopée: le locuteur est toujours dissimulé et sa perspective énonciative est fusionnée avec les faits narrés. La différence avec l'onomatopée primaire et matricielle, c'est la présence perceptible du signifié: avec l'onomatopée secondaire, le signe entier sert à reformater cette voix 2.

La littérature propose quelques études sur les caractéristiques prosodiques spécifiques à l'onomatopée, comme celle de Laing et collaborateurs (2017b), qui montre que les onomatopées sont plus saillantes que les items dits *conventionnels* en matière de hauteur de ton, de tessiture, de longueur du mot, de longueur des pauses.

### 6.2.2. Le *filler*: Voix 1+

Le *filler*, *en langue*, est un signe permettant au locuteur de poursuivre une production vocale alors même qu'aucune production verbale n'a lieu. Le *filler* diffère radicalement de l'interjection en ce sens que la production vocale qu'il permet de reformater est toujours directement liée à un acte d'énonciation: le *filler* est parfois appelé une *pause remplie* (Duez, 2001), il permet au locuteur d'émettre une production vocale en vue d'énoncer un discours, alors même que sur le moment, il n'a pas les mots. Quand la source énonciative est L1, il est d'ailleurs difficile d'évaluer de manière tranchée si le *filler* n'est pas simplement le relâchement d'un point d'articulation. Cette production vocale-là est inhérente à l'acte d'énonciation, c'est de la voix 1, permettant de prononcer les phonèmes. Mais quand la production vocale démarre trop tôt, quand l'outil qui sert à prononcer les signes est déclenché, mais qu'il n'y a pas les signes en face, l'outil fonctionne à vide, et le locuteur peut choisir d'utiliser un signe de substitution

pour permettre à l'outil de fonctionner sur quelque chose, afin d'obéir à la RCC. Le signe de substitution, le réceptacle, qu'on appelle le *filler*, devient donc un outil servant à gérer le surplus de voix 1: il peut être un simple phonème (/Λ/), un lexème (*well*) ou une relation prédicative (*y'know*).

La voix que le *filler en langue* sert à reformater, c'est de la voix 1 en surplus, nous l'appelons *voix 1+*. Au sein de l'acte d'énonciation, se produit une dissymétrie entre l'acte phonatoire et l'énoncé: ce dernier est absent face à la voix qui était pourtant émise pour le prononcer. Le *filler* est donc la manifestation d'une *absence*. Cette dissymétrie est corrigée par le reformatage de l'acte phonatoire à l'aide d'un *filler*. Pour cette raison, le *filler* n'est pas du tout une sous-catégorie de l'interjection. Tout au contraire, les *fillers* que l'on trouve *en corpus* sont les simples corollaires de cette dissymétrie.

### 6.2.3. Interjection: la Voix 0

Pour terminer cette typologie des voix, évoquons brièvement celle que l'interjection permet de reformater. Nous l'appelons *voix 0*, et la rapprochons de ce qui est appelé *prosodie affective* ou *émotionnelle* dans la littérature consacrée à l'étude des productions vocales qui ne servent pas à la production du langage. Une abondante littérature y est consacrée, comme en témoignent les méta-études de Kotz et collaborateurs (2006, 2011), et plus récemment, l'étude de Grisendi et collaborateurs (2019). Comme le montre la revue de Jürgens et collaborateurs (2009), on sait qu'il y a chez les primates au moins deux voies cérébrales pour le contrôle des mouvements de la cavité buccale et des vocalisations: la voie limbique (qui est peut-être le chemin de la voix 0), contrôlée par le cortex cingulaire antérieur et passant par la substance grise périaqueducule, qui contrôle des vocalisations appelées *émotionnelles* (comme les cris). L'autre voie est cortico-motrice (il s'agit de ce que nous appelons la voix 1), elle implique le cortex-moteur, c'est un circuit beaucoup plus complexe (qui passe par le putamen, le pallidum, le thalamus, puis le cervelet, la formation réticulée puis les neurones moteurs du tronc cérébral). Ces deux voies existent également chez l'Homme, c'est peut-être pourquoi les lésions du cortex moteur générant des aphasies n'affectent pas la capacité à produire et reconnaître les vocalisations contrôlées par la voie limbique. Ce qui est intéressant, c'est que les interjections sont, elles aussi, reconnues chez les patients souffrant d'aphasie (comme le montre Goodglass, 1993 avec l'exemple de *ouch*).

## 7. Caractéristiques définitionnelles

### 7.1. Résumé

Nous allons ici récapituler quelques propriétés importantes de chaque sous-catégorie d'onomatopée vue dans cet article, avant de passer à nos propositions de définition.

Syntaxiquement, l'onomatopée peut être isolée (comme c'est souvent le cas dans les bandes dessinées, l'item étant seul parmi les éléments graphiques dans la vignette), elle peut avoir l'apparence d'un COD lorsqu'elle est en position de discours rapporté au style direct, elle peut être positionnée à côté d'un nom tel un adjectif ou telle la première partie d'un nom composé (*Vid made giant 'snip-snip' movements*)<sup>14</sup>, elle peut être positionnée à côté d'un circonstant ou d'un autre élément à modifier, tel un adverbe (*'slap bang' in the middle; he fell 'bang' against the wall*)<sup>15</sup>.

Morphologiquement, le redoublement syllabique, l'alternance vocalique, certains types de troncatures, mais aussi graphiquement, la présence de tirets, de lettres capitales, de guillemets, sont des signaux indiquant que l'élément est, précisément, à interpréter comme une onomatopée: il s'agit de ce qu'Anscombe (1985: 170) appelle des *règles de formation des harmonies imitatives*, qui "renforcent le *caractère expressif* de la forme ". Quand le verbe *click* est utilisé comme l'onomatopée *click*, l'item effectue ce que nous appelons la *fonction syntaxique et sémiotique* de l'onomatopée: sémiotiquement, le signifiant est interprété comme une imitation du référent.

Cette fonction sémiotique, qui est une réinterprétation du signe, qui impose à l'interlocuteur (ou au lecteur-narrataire) de mettre de côté le signifié et d'interpréter le signifiant comme une recreation du référent (une *exposition* du référent), va de pair avec une fonction syntaxique de l'onomatopée, qui est non pas un isolement *formel* (car certaines onomatopées se situent formellement dans la proposition), mais un isolement que l'on pourrait appeler *fonctionnel*: l'élément ne fait pas partie de la construction d'une relation prédicative mettant en relation différents actants d'un procès. En effet, même si formellement, l'élément peut être intégré (*He fell bang against the wall, we're right slap bang in the middle*), malgré

<sup>14</sup> Vid fit de gigantesques mouvements en "coupe-coupe".

<sup>15</sup> "Et bang! il heurta le mur."

tout, la fonction sémiotique d'exposition du référent a pour conséquence ce que nous appelons une *équivalence référentielle*: le référent est à la fois désigné et exposé.

## 7.2. Onomatopées Matricielles (OM)

L'*onomatopée matricielle* (OM, dorénavant) est issue la matrice lexicogénique *onomatopée* (comme *boing*, *zap*, *zonk*). Parmi ces onomatopées matricielles, nous distinguons deux sous-catégories:

- Celles qui sont ponctuellement utilisées par un locuteur ou un auteur pour imiter un son (comme *vhauff*), mais qui n'ont pas rencontré de succès particulier et n'ont jamais été reprises par d'autres auteurs: elles font donc partie de l'idiolecte d'un auteur et sont par définition impossibles à répertorier. Attridge (1988: 136, 148) les appelle *non-lexical onomatopoeia*. Nous les appelons *onomatopées matricielles non-lexicales* (OMNL).
- Celles qui ont été créées par un auteur et ont fini par entrer dans le lexique (comme *boing* et *zap*). La conversion de ces onomatopées en éléments de classes ouvertes est parfois elle-même entrée dans le lexique (*boing* a donné le substantif et le verbe *boing*, idem pour *zap*). Attridge (1988: 136, 148) les appelle *lexical onomatopoeias*, mais il ne les distingue pas de ce que nous appelons *onomatopées primaires*. Nous les appelons *onomatopées matricielles lexicales* (OML).

## 7.3. Onomatopées Primaires (OP)

Les onomatopées que nous appelons *primaires* se différencient de celles que nous appelons matricielles lexicales, et en cela, nous rejoignons les travaux d'Anscombe (1985), Carling et Johansson (2014), Laing (2014), Carling (2017), Körtvélyessy (2020). Il s'agit de la plupart des onomatopées que l'on peut trouver dans n'importe quel corpus (bandes dessinées ou ailleurs): ce sont des items utilisés dans le but d'imiter un son à l'aide des caractéristiques du signifiant, mais qui ont la particularité de provenir d'éléments appartenant à des classes ouvertes. Ces items sont donc des noms, verbes ou autres, recatégorisés en onomatopées et n'apparaissant que dans certains contextes syntaxiques (par exemple, en DRD exerçant l'apparente fonction de COD d'un verbe introducteur ou derrière un

*quotatif* (comme dans *the cork went: "pop!"*<sup>16</sup>). Körtvélyessy les appelle *pseudo-onomatopoeia*.

Ce en quoi consiste la conversion de ces classes ouvertes en onomatopées primaires semble être une mise en saillance du signifiant: le locuteur réinterprète le signifiant d'un item de classe ouverte comme s'il s'agissait d'une reproduction linéaire directe du référent, et donc, comme s'il s'agissait d'une onomatopée matricielle.

Malgré la mise en saillance du signifiant, le rôle du signifié est présent avec les OP:

- Rôle du signifié dans le choix de la conversion d'une classe ouverte en onomatopée primaire: pour inscrire l'imitation d'un son produit par des cordes vocales du lion, il est adapté de choisir de convertir en onomatopée un verbe désignant le fait d'émettre un cri grave et prolongé (*to roar*<sup>17</sup> > *ROAR!!*). De la même manière, si l'on veut inscrire l'imitation d'un son produit par un objet métallique, il est adapté de choisir de convertir en onomatopée un verbe désignant le fait de provoquer un son léger et aigu (*to click* > *CLICK!*).
- Rôle du signifiant: comme les onomatopées dont nous parlons ici sont primaires (et non pas matricielles), la question du caractère motivé du signifiant se pose d'abord au niveau de la classe ouverte, et non pas au niveau de son emploi comme item exposé: il est adapté de construire un signifiant contenant beaucoup de voyelles pour désigner le fait de se lamenter (*roar* vient du verbe *rārian* en Vieil Anglais, signifiant *émettre un cri prolongé, se lamenter, beugler*). Il est plus adapté de construire un signifiant contenant une faible proportion de voyelles pour désigner un son inharmonique (*click* est utilisé en Anglais Moderne Naissant, il est daté à 1580 et désigne l'action de provoquer un son léger et aigu).

Cela nous mène à un paramètre spécifique à l'onomatopée primaire:

### **Inadéquation entre la sélection du signe *en langue* et son emploi *en parole***

Pour l'OP, la forme lexicale qui reformate l'exposition du référent est choisie en raison de son signifié (pour créer la forme *CLICK!*, le lexème *click* est choisi en raison de son signifié). Il nous faut donc distinguer deux étapes bien

<sup>16</sup> "Le bouchon fit *paf!*"

<sup>17</sup> Rugir.

différentes (que nous nommons l'inadéquation entre la sélection du signe en langue et l'emploi du signe en parole):

- L'étape n°1: le locuteur fait le choix de sélectionner *en langue* tel signe (*click*, par exemple, et pas *tilt* ou *kilt*), en raison de son signifié, et accessoirement, de son signifiant.
- L'étape n°2: Le lecteur réinterprète la forme (*CLICK!*) comme si son signifiant était une reproduction du référent. C'est à cette étape que le signifiant est mis en saillance.

On ne reconnaît pas immédiatement leur conversion depuis une classe ouverte jusqu'à la classe onomatopée, on peut les confondre avec des onomatopées matricielles, d'où la difficulté de leur description si l'on ne pose pas une *fonction* (syntaxique, sémiotique, énonciative) spécifique à l'onomatopée. Une fois que cette fonction est posée, c'est alors l'existence de l'onomatopée secondaire qui est rendue possible.

#### 7.4. Onomatopées Secondaires (OS)

Dans un contexte propice à l'émergence d'onomatopées comme la bande dessinée, on observe des éléments qui s'éloignent graduellement de l'onomatopée clairement identifiable, comme nous le résumons dans la chaîne suivante, en partant à gauche de l'onomatopée matricielle non-lexicale, jusqu'à l'onomatopée secondaire, à droite:

VHAUFF >>> BOING >>> KLIK >>> CLICK >>> PAT >>> SOB

Nous l'avons vu, les onomatopées primaires sont converties à partir d'items lexicaux, mais il n'est pas du tout évident pour le locuteur que la conversion se fasse dans ce sens. L'onomatopée secondaire (OS) a la particularité d'être clairement convertie depuis le lexique.

L'OS est un item lexical qui exerce la fonction sémiotique, énonciative et syntaxique de l'onomatopée (le référent semble *exposé* et non pas *désigné*, la source énonciative qui l'émet est indétectable), mais cet item lexical ne subit pas d'effacement sémantique (l'item est clairement utilisé pour son signifié) et n'impose donc pas à l'interlocuteur une réinterprétation du signifiant comme recreation linéaire du référent exposé.

Comme l'OP, l'OS peut être redupliquée, surtout dans des contextes autres que la bande dessinée (*Vid made giant snip-snip movements*). L'OS n'imité pas forcément un bruit (*trail trail, went her dress noiselessly*). Les onomatopées représentant des cris d'animaux dans le jeu *Pokémon* sont également des exemples d'onomatopées secondaires: le cri de ces animaux de fiction est constitué de leur nom (le personnage de Pikachu crie *Pika Pika!*).

## 7.5. Propositions de définitions

### Définition de l'OM (Onomatopée Matricielle)

*En langue:*

OM non-lexicale: inexistante

OM lexicale: réceptacle utilisé afin d'inscrire un reformatage lexical, qui est le reformatage d'une voix 2.

*En parole:*

- Quand la source énonciative est L1: IMPOSSIBLE. Toutes les onomatopées procèdent d'un discours rapporté, donc la position de L2, le transcripteur-témoin.
- Quand la source énonciative est L2:
  - OM non-lexicale *en parole*: reformatage lexical: acte métalinguistique consistant à détourner des unités discrètes d'une langue (graphèmes et phonèmes) afin d'inscrire une voix 2 (l'imitation d'un référent sonore) dans une forme linguistique. Ce reformatage est effectué par un locuteur-témoin qui se présente comme une source énonciative indétectable car adoptant une perspective énonciative faisant fusionner l'inscription de son imitation avec les autres faits narrés.
  - OM lexicale *en parole*: reformatage lexical: acte métalinguistique consistant à inscrire l'imitation d'un référent sonore dans un réceptacle prévu en langue à cet effet.

*En corpus:*

OM *en corpus*: trace du reformatage d'une voix 2 (l'imitation d'un son) dans une forme linguistique.

### **Définition de l'OP (Onomatopée Primaire)**

*En langue:*

OP *en langue*: réceptacle lexical déjà détourné (le lexème a déjà été converti), destiné à être utilisé pour recevoir l'inscription d'une voix 2 et destiné à être interprété comme si le signifiant était une reproduction linéaire du référent.

*En parole:*

- Quand la source énonciative est L1: IMPOSSIBLE.
- Quand la source énonciative est L2: acte métalinguistique consistant à reformater une voix 2 (l'imitation d'un événement sonore) avec un réceptacle prévu *en langue* à cet effet.

*En corpus:*

OP *en corpus*: trace du reformatage d'une voix 2 dans une forme linguistique déjà détournée et disponible *en langue* à cet effet, par un locuteur-témoin qui se présente comme une source énonciative indétectable car adoptant une perspective énonciative faisant fusionner l'inscription des événements avec les autres faits narrés.

### **Définition de l'OS (Onomatopée Secondaire)**

*En langue*: inexistante: il n'y a pas de catégorie de mots déjà prévus à cet effet *en langue*. Celles que l'on retrouve fréquemment sont encore dans la frange lexicale.

*En parole:*

- Quand la source énonciative est L1: IMPOSSIBLE.
- Quand la source énonciative est L2: acte métalinguistique consistant à reformater l'exposition d'un référent avec un réceptacle lexical disponible *en langue*, par un locuteur-témoin qui se présente comme une source énonciative indétectable car adoptant une perspective énonciative faisant fusionner l'inscription des événements avec les autres faits narrés.

*En corpus:*

OS *en corpus*: trace de l'acte acte métalinguistique.

## 8. Conclusion

Dans cet article, nous avons vu que le rôle de l'onomatopée était de permettre au locuteur d'effectuer un acte de reformatage, à l'aide d'outils disponibles *en langue*, d'une production vocale qui n'était pas effectuée pour produire des énoncés, mais pour exposer des référents sonores. L'attitude du locuteur est d'exposer un référent sonore (au lieu de le désigner) et cet acte d'exposition est par la suite reformaté dans une forme linguistique, que nous appelons "onomatopée". Nous pouvons ainsi distinguer deux actes successifs, l'*exposition* du référent sonore, puis le *reformatage de l'acte d'exposition* dans une forme linguistique.

Le but de ce reformatage est de rendre la vocalisation plus conventionnelle en donnant une forme phonémique et syllabique à l'imitation d'un événement sonore. Nous avons proposé d'interpréter ce but comme la conséquence d'une règle que nous avons nommée *Règle du Canal de Communication* (RCC), selon laquelle toute production vocale doit obligatoirement aboutir à l'énonciation d'un signe linguistique. Cela expliquerait pourquoi il existe, *en langue*, de tels outils. Nos faits de langue procèdent donc d'un rapport inversé entre la voix et le signe: le signe devient un outil au service de la voix.

Comme il s'agit d'un reformatage, le statut de ces faits de langue est également totalement différent *en parole* et *en corpus*, et selon que la source énonciative est L1 ou L2. L'acte de reformatage vocal est un procès qui se déroule dans le temps et dont l'enjeu est de transformer une entité (une production vocale non langagière) en son entité opposée (une production langagière). Les trois classes (interjection, onomatopée et *fillers*) se distinguent en fonction du type de voix sur lequel s'applique l'acte de transformation. Ce n'est donc pas en tant que *signes* qu'ils diffèrent les uns des autres, mais au niveau du type de voix qu'ils permettent de reformater. On observe donc une confusion induite par les étiquetages métalinguistiques, qui établissent une différence dans la classe de signes, alors que la différence se situe dans l'élément qu'ils permettent de reformater (voix 0, voix 1+, voix 2). Pourrait-on aller plus loin et dire qu'une onomatopée pourrait, sans problème, être utilisée pour reformater une voix 0? Cela ne semble concerner que de rares cas: l'onomatopée *grrrr*, qui imite un rugissement, est parfois employée pour manifester une excitation; dans *bam! take that!*, l'onomatopée *bam* est employée pour manifester une hostilité vis-à-vis d'un

interlocuteur; le *oh évaluatif* de Richet (2011) est une interjection employée pour reformater une voix 1+.

Enfin, nous avons proposé de distinguer trois lieux de réflexion pour l'onomatopée:

- La question du caractère motivé de l'outil (le mot en langue est un signe linguistique motivé).
- Ce que fait le sujet parlant vis-à-vis du référent: il l'expose en l'imitant vocalement (au lieu de le désigner, il s'agit du premier acte effectué par le locuteur).
- La question du reformatage en parole, en direct, du geste imitatif pour lui donner une forme linguistique: le sujet parlant inscrit l'exposition du référent sonore dans une forme linguistique (il s'agit du deuxième acte effectué par le locuteur).

## Bibliographie

- ALLOTT, Robin (1973). *The Physical Foundation of Language: Exploration of a Hypothesis*, Hertfordshire: Able Publishing.
- ALLOTT, Robin (1992). The motor theory of language: origin and function. Dans: J. WIND, A. JONKER, R. ALLOTT. & L. ROLFE (eds.) *Studies in Language origins* (pp.105-119) (vol. 3). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1985). Onomatopées, délocutivité et autres blablas, *Revue romane*, 20/2, 169-207.
- ASSANEO, María Florencia, Juan Ignacio NICHOLS, Marcos Alberto TREVISAN, The Anatomy of Onomatopoeia, *PloS ONE*, 6/12. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0028317>
- ATTRIDGE, Derek (1984). Language as imitation: Jakobson, Joyce, and the art of onomatopoeia, *MLN*, 99/5, 1116-1140.
- \_\_\_\_\_, (1988). *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, London: Methuen, Routledge.
- \_\_\_\_\_, (2009). Joyce's Noises, *Oral Tradition*, 24/2, 471-484.
- BENVENISTE, Emile (1939). Nature du signe linguistique, *Acta linguistica*, 1/1, 23-29.
- BOHAS, Georges (1997). *Matrices, étymons, racines: éléments d'une théorie lexicologique du vocabulaire arabe*, 8. Leuven: Peeters Publishers.

- \_\_\_\_\_, (1999). Pourquoi et comment se passer de la racine dans l'organisation du lexique de l'arabe, *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 94/1, 363-402.
- BOHAS, Georges & Abderrahim SAGUER (Pré-publication), Motivation accidentelle et motivation intrinsèque du signe linguistique Fragment d'un dictionnaire étymologique de l'arabe.
- BOHAS, Georges (2000). Matrices et étymons – Développement de la théorie, Séminaire de Saintes 1999, Instruments pour l'étude des langues de l'Orient ancien, (IELOA) 3. Lausanne: Editions du Zèbre.
- BOHAS, Georges & Mihai DAT (2007). *Une théorie de l'organisation du lexique de langues sémitiques: matrices et étymons*. Lyon: ENS Editions.
- BOHAS, Georges (2016). *L'illusion de l'arbitraire du signe*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- BOTTINEAU, Didier (2010). Language and Enaction. Dans: J. STEWART, O. GAPENNE & E. A. DI PAOLO (eds.), *Enaction: Toward a new paradigm for cognitive science* (pp. 267-305). Cambridge: MIT Press.
- \_\_\_\_\_, (2021). La théorie des matrices et étymons (TME) de Georges Bohas comme morphophonosémantique lexicale générative, opérative et incarnée Dans: D. Leeman et al. (éds). *La submorphologie motivée de Georges Bohas: vers un nouveau paradigme en sciences du langage. Hommage à Georges Bohas* (pp307-334). Paris: Honoré Champion. (hal-03092942)
- BOUQUET, Simon (1997). Benveniste et la représentation du sens: de l'arbitraire du signe à l'objet extra-linguistique, *Linx*, 9, 107-122.
- BREDIN, Hugh (1996). Onomatopoeia as a Figure as a Linguistic Principle, *New Literary History*, 27/3, 555-569.
- CARLING, Gerd & Niklas JOHANSSON (2014). Motivated language change: processes involved in the growth and conventionalization of onomatopoeia and sound symbolism, *Acta linguistica hafniensia*, 46/2, 199-217.
- CARLING, Gerd (2017). Etymology and iconicity in onomatopoeia and sound symbolism: A Germanic case study, *The 14th Fachtagung der Indogermanischen Gesellschaft*, 93-104.
- COHN, Niel (2008). Japanese Visual Language. The Structure of Manga. Dans: T. JOHNSON-WOODS (ed.) *Manga: The Essential Reader* (pp. 187-203). New York: Continuum Books.
- \_\_\_\_\_, (2004). Visual Narrative Structure, *Cognitive Science*, 37/3, 413–452.

- DEFOREST, Tim (2004). *Storytelling in the Pulps, Comics, and Radio: How Technology Changed Popular Fiction in America*. New York: McFarland.
- DUEZ, Danielle (2001). Caractéristiques acoustiques et phonétiques des pauses remplies dans la conversation en français, *Travaux interdisciplinaires du Laboratoire parole et langage d'Aix-en-Provence (TIPA)*, 20, 31-48.
- DUNCAN, Randy & Matthew J. SMITH (2009). *The Power of Comics. History, Form and Culture*. New York: Continuum.
- EISNER, Will (2008). *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton & Company.
- ELYOT, Thomas (1538). *The Dictionary of Sir Thomas Elyot*. London: Thomæ Bertheleti.
- GALPERIN, Ilya Romanovich (1981). Zvukooboznacheniya v hudozhestvennoy proze [Sound-imitation of literary prose], *Russkaya rech* [Russian speech], 1, 73-81.
- GOODGLASS, Harold (1993). *Understanding Aphasia*, New York: Academic Press.
- GRISENDI, Tiffany, Olivier REYNAUD, Stephanie CLARKE & Sandra DA COSTA (2019). Processing pathways for emotional vocalizations, *Brain Structure and Function*, 224/7, 2487-2504.
- GUYNES, Sean A. (2014). Four-Color Sound: A Peircean Semiotics of Comic Book Onomatopoeia, *Public Journal of Semiotics*, 6, 58–72.
- HARVEY, Robert C. (1994). *The Art of the Funnies: An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi.
- HASHIMOTO, Teruo, USUI Nobuo, TAIRA Masato, Izuru NOSE, Tomoki HAJI & Shozo KOJIMA (2006). The neural mechanism associated with the processing of onomatopoeic sounds, *NeuroImage*, 31, 1762–1770.
- HINTON, Leanne, Johanna NICHOLS & John. J. OHALA (1994). *Sound Symbolism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- IMAI, Mutsumi & Sotaro KITA (2014). The sound symbolism bootstrapping hypothesis for language acquisition and language evolution, *Philosophical transactions of the Royal Society B: Biological sciences*, 369/1651. <https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0298>.
- JOUSSE, Marcel (1974). *L'anthropologie du geste*. Paris: Gallimard.
- JÜRGENS, Uwe (2009). The neural control of vocalization in mammals: a review, *Journal of Voice*, 23/1, 1-10.
- KANERO, Junko, Mutsumi IMAI, Jiro OKUDA, Hiroyuki OKADA & Tetsuya MATSUDA (2014). How Sound Symbolism Is Processed in the Brain: A Study

- on Japanese Mimetic Words, *PLoS ONE*, 9/5. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0097905>
- KLEIBER, Georges (2006). Sémiotique de l'interjection, *Langages*, 40/161, 10-23.
- KÖRTVÉLYESSY, Livia (2020). Onomatopoeia—A Unique Species?, *Studia Linguistica*, 74/2, 506-551.
- KOTZ, Sonja A., Martin MEYER, & Silke PAULMAN (2006). Lateralization of emotional prosody in the brain: an overview and synopsis on the impact of study design, *Progress in brain research*, 156, 285-294.
- KOTZ, Sonja A., & PAULMANN, Silke (2011). Emotion, language, and the brain, *Language and Linguistics Compass*, 5/3, 108-125.
- KOWALEWSKI, Hubert (2015). Against arbitrariness: An alternative approach towards motivation of the sign, *Public Journal of Semiotics*, 6/2, 14-31.
- LAING, Catherine E. (2014). A phonological analysis of onomatopoeia in early word production, *First Language*, 34/5, 387-405.
- \_\_\_\_\_, (2017a). A perceptual advantage for onomatopoeia in early word learning: Evidence from eye-tracking, *Journal of Experimental Child Psychology*, 161, 32-45.
- LAING, Catherine E., Marilyn VIHMAN & Tamar KEREN-PORTNOY (2017b). How salient are onomatopoeia in the early input? A prosodic analysis of infant-directed speech, *Journal of Child Language*, 44/05, p.1117-1139.
- LAING, Catherine E. (2019). Phonological motivation for the acquisition of onomatopoeia: an analysis of early words, *Language Learning and Development*, 15/2, p.177-197.
- LEBLIC, Isabelle (2002). Classification des poissons et motivation des termes dans quelques langues de Nouvelle-Calédonie. Dans : V. DE COLOMBEL & N. TERSIS (éds.), *Lexique et motivation : perspectives ethnoлингuistiques* (Vol. 28) (pp.115-141). Leuven : Peeters Publishers.
- LEMAITRE, Guillaume, Olivier HOUIX, Frédéric VOISIN, Nicolas MISDARIIS & Patrick SUSINI (2016) Vocal imitations of non-vocal sounds, *PloS one*, 11/12, e0168167. Doi: 10.1371/journal.pone.0168167
- LEWIS, Morris Michael (1936 [2014]). *Infant speech: A study of the beginnings of language*. New York: Harcourt, Brace & Co. Reprint edition: Routledge.
- LYONS, John (1977). *Semantics*. Volume 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCCLOUD, Scott (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: William Morrow Paperbacks.

- \_\_\_\_\_, (2006). *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*, New York: Harper, 2006.
- MEINARD, Maruszka E-M. (2021). *Le défi définitoire de l'interjection et de l'onomatopée : une étude contributive, axée sur l'anglais contemporain* (Doctoral dissertation, Université de Lyon).
- MENN, Lise & Marilyn M. VIHMAN (2011). Features in child phonology: inherent, emergent, or artefacts of analysis. Dans: N. CLEMENTS & R. RIDOUANE (Eds.), *Where do phonological features come from? The nature and sources of phonological primitives*. (Language faculty and beyond 6) Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.
- MOORE, Colette (2014). An ideological history of the English term onomatopoeia. Dans: *Studies in the History of the English Language VI*, De Gruyter Mouton, 307-322.
- OSWALT, Robert L. (1994). Inanimate imitatives in English. Dans : J.J. OHALA ; L. HINTON. & J. NICHOLS (ed.), *Sound symbolism* (pp. 293-306). Cambridge: Cambridge University Press.
- PETERSEN, Robert S. (2009). The Acoustics of Manga. Dans: J. HEER & K. WORCESTER (eds.), *A Comics Studies Reader* (pp163–172). University Press of Mississippi.
- QUITILIAN, Marcus Fabius (2002). *The Orator's Education. (Institutio Oratoria)* Ed. And trans. Donald A. Russell. 5 vols. Loeb Classical Library. Cambridge: MA: Harvard UP. [https://www.loebclassics.com/view/quintilian-orators\\_education/2002/pb\\_LCL124.115.xml](https://www.loebclassics.com/view/quintilian-orators_education/2002/pb_LCL124.115.xml)
- RANDA, Vladimir (2002). Perception des animaux et leurs noms dans la langue inuit (Canada, Groenland, Alaska). Dans : *Lexique et motivations. Perspectives ethnolinguistiques* (pp.79-114). Paris : Peeters.
- RHODES, Richard (1994). Aural images. Dans : J.J. OHALA, L. HINTON & J. NICHOLS (eds.) *Sound symbolism* (pp.276-292). Cambridge : Cambridge University Press.
- RICHET, Bertrand (2011). Des oh et débats. Mise en spectacle de la quantification/qualification à l'oral. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00661985>
- SASAMOTO, Royko (2019). *Onomatopoeia and relevance: Communication of impressions via sound*. Springer Nature. DOI : <https://doi.org/10.1007/978-3-030-26318-8>
- SAUSSURE, Ferdinand de (1971 [1916]). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

- SKEAT, Walter W. (1893). *An etymological dictionary of the English language*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- STERN, William & Clara STERN (1928). *Die Kindersprache*. Leipzig, Germany: Barth.
- SUNDARAM, Shiva & Shrikanth NARAYANAN (2006). Vector-based Representation and Clustering of Audio Using Onomatopoeia Words. Dans: *AAAI Fall Symposium: Aurally Informed Performance*, 55.
- WALLIS, John (1972 [1653]). *Grammatica Linguae Anglicanae*, Translated by Kemp, J. A., London: Longman.
- WHARTON, Tim (2003a). Interjections, language, and the 'showing/saying' continuum, *Pragmatics & Cognition*, 11/1, 39-91.
- \_\_\_\_\_, (2003b). Interjections, language and the 'showing'/'saying' continuum. Prepublication.

**Dictionnaires consultés en ligne:**

Larousse (s. d.): <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>  
Oxford English Dictionary (s. d.): <https://www.lexico.com/>