Presses
Universitaires
de Provence

IMPORTANT

Dès la publication de l'ouvrage collectif
auquel vous avez contribué,
les PUP vous autorisent à publier
le tiré à part « éditeur »
qu'elles vous transmettent
uniquement sur une plateforme
de science ouverte publique (HAL)

Sur une plateforme privée
(Academia, ResearchGate etc.),
merci de ne faire figurer que le lien vers HAL

Les PUP vous conseillent
de choisir la licence CC-BY-SA
pour la protection de votre travail,
en conformité avec les recommandations
d'OpenEdition Books

Nous vous remercions

amU Aix Marseille Université | Éditions

Les onomatopées

Comment joindre le geste phonétique et graphique à la parole

sous la direction de
Stéphane Pagès

LANGUES ET LANGAGE

langues et langage

36

Les onomatopées

Comment joindre le geste phonétique et graphique à la parole

sous la direction de
Stéphane Pagès

2025

Presses Universitaires de Provence

© Presses Universitaires de Provence

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman - F - 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPUD www.afpu-diffusion.fr
DISTRIBUTION LIBRAIRIES : DILISCO Groupe Albin Michel

L'onomatopée et le sentiment de la langue

Federico Bravo
Université Bordeaux Montaigne, Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale GRIAL / UR Ameriber

> Ces micro-récits fournissent, en somme, la solution d'une énigme, qui est donnée dans le mot, et le plaisir éprouvé est probablement dû à ce dévoilement de l'énigme, qui est ici en même temps un dévoilement de l'origine[1].

Il est difficile d'aborder la question de l'onomatopée sans commencer par se référer à une définition ou, du moins, sans tenter de délimiter un champ de réflexion susceptible de singulariser l'opérateur de pensée qui est à la source du concept. Le terme a beau faire partie du métalexique ordinaire, son champ définitionnel semble s'élargir à mesure même qu'on cherche à le circonscrire[2], comme l'horizon s'éloigne à mesure qu'on l'approche, si l'on veut bien considérer avec Roland Barthes que tout n'est finalement que « bruissement de la langue ». Le mot « onomatopée » a-t-il le même sens, par exemple, lorsqu'on parle de la transcription onomatopéique des sons émis par les animaux dans les différentes langues et lorsqu'un dictionnaire étymologique parle de l'origine onomatopéique d'une formation lexicale ? Parle-t-on vraiment du même phénomène lorsqu'on évoque les propriétés sonores de mots onomatopéiques comme « vlan », « boing » ou « tic-tac » pour évoquer tour à tour le claquement d'une porte, le rebond d'un objet ou le son d'une horloge et celles de formations dites secondaires comme « claquer », « rebondir » ou « clignoter » ? Car très vite, lorsqu'on tente d'avancer une définition, on est assailli par une multitude de questions, toutes plus tentaculaires les unes que les autres : évidemment, et au premier chef, il y a la question de l'arbitraire et, coextensivement, de la motivation du signe que Saussure lui-même, dans son *Cours de linguistique générale*, ne manque pas de mettre à l'épreuve de ce

1 Sergio Cappello, « Onomatopées fictionnelles », *Francofonia*, nº 12, 1987, p. 93.

2 Il en vient ainsi à se confondre avec d'autres notions connexes comme iconicité ou motivation. Sur ces questions voir l'excellent article de Michelle Lecolle, « Jeux de mots et motivation : une approche du sentiment linguistique ». Le problème définitionnel est au cœur de nombreux travaux : parmi les plus récents on se contentera de mentionner ici la thèse inédite de Maruszka Ève-Marie Meinard, « Le défi définitoire de l'interjection et de l'onomatopée : une étude contributive, axée sur l'anglais contemporain », 2021.

qu'il définit comme des mots « à sonorité suggestive » (Saussure 1972 : 102) tels que « glou-glou », « tic-tac » ou « oua-oua » ; mais il y a aussi la question intarissable de l'iconicité du langage et de la mimésis, quelle que soit la définition que l'on voudra donner de ces termes ; puis toute une myriade de questions plus ou moins connexes allant de l'origine du langage articulé au langage visuel de la bande dessinée, en passant par le statut de l'interjection, la traduction des onomatopées, les constructions apophoniques, les points de convergence et de divergence des productions onomatopéiques avec certaines figures du discours comme l'allitération et, beaucoup plus généralement, la question de l'affect dans le langage et de l'engagement du corps dans le code, la question de l'étymologie, du babil enfantin, des glossolalies ou de la création poétique.

Malgré les prolongements plus ou moins arborescents que l'on devine au détour de chacune de ces questions, la notion d'onomatopée renvoie bien à un contenu conceptuel qu'il convient de poser ne serait-ce que par voie négative. On sait, par exemple, que l'onomatopée n'est pas l'imitation ni encore moins la reproduction d'un bruit, mais son interprétation linguistique : à supposer que derrière chaque onomatopée – dans l'univers référentiel – il y ait toujours un son ou un bruit qu'elle chercherait à imiter, ce qui est loin d'être le cas, l'onomatopée serait donc non la reproduction mais l'interprétation linguistique d'un son – non linguistique ou linguistique – ou, si l'on préfère, son interprétation phonologique. L'avancée est certaine qui permet déjà de tenir à distance – et donc de ne pas confondre – le signe et son référent : le mot chien n'aboie pas et, lorsqu'il le fait, un chien ne dit ni « oua-oua » ni « ouaf-ouaf ». Mais ce sont les implications psychosémiotiques et surtout épilinguistiques que revêt cette définition minimale et assurément incomplète de l'onomatopée comme l'interprétation d'un bruit que l'on veut souligner ici : à la différence de la démarche purement onymique, la démarche onomatopéique ne consiste pas à mettre en mot un concept mais à mettre en phonèmes un percept, ce qui revient à dire à mettre en sons linguistiques des sonorités non linguistiques, y compris lorsqu'il s'agit d'imiter le langage : des formes onomatopéiques comme « blabla », « chuchoter », esp. « *cháchara* », « *murmullo* », etc. se rapportent bien à la parole, mais dans tous ces cas ce n'est pas le langage lui-même, mais le bruit ou, une fois encore, le « bruissement » du langage qui est « mis en son ». La démarche onomatopéique passe donc par une double interprétation et du son à imiter et du son par lequel on l'imite, c'est-à-dire du système qui va en permettre la « transphonologisation ». La notion d'interprétation, qui me semble cardinale et sans laquelle la notion d'onomatopée est tout simplement impensable, engage une forme d'intersubjectivité ou de subjectivité partagée, qui met en cause ce qu'on a parfois appelé le sentiment de la langue[3]. En interprétant

3 Nous utilisons l'expression dans son sens le plus large pour désigner tout à la fois la perception qu'a le sujet parlant de sa langue (et de « ce qui s'y passe »), la représentation qu'il s'en donne et la conscience métalinguistique qui sous-tend son acte de parole (voir notre notule « Du sentiment de la langue », in Federico Bravo dir., *Approches submorphémiques de l'espagnol : pour une poétique du signifiant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 283-286). Pour le sentiment de la langue au sens saussurien voir entre autres, outre les travaux incontournables de Michel Arrivé (comme « Conscience de la langue et inconscient chez Ferdinand de Saussure », pour ne mentionner que celui-ci), l'article de Chloé Laplantine, « Le sentiment de la langue » et le récent volume collectif sous la direction de Gilles Siouffi, *Le sentiment linguistique chez Saussure*, Lyon, ENS Éditions, 2021.

linguistiquement un bruit – un événement sonore – de nature non linguistique, c'est une interprétation du système phonologique qui sert à l'interpréter qui est livrée ; autrement dit, c'est une interprétation non pas du bruit mais des sons du langage, de leur potentiel iconique qu'offre *in fine* l'onomatopée : mieux qu'une interprétation du monde auquel elle renvoie, l'onomatopée offre une interprétation phonosymbolique du système qui permet de l'interpréter.

Puisque la référence au *Cours de linguistique générale* paraît incontournable lorsqu'on aborde la question, on remarquera que c'est pour démontrer que le signe linguistique est arbitraire – et non le contraire – que, s'érigeant en contradicteur imaginaire de ses propres thèses, Saussure convoque en témoignage le cas des onomatopées. Ainsi entend-il écarter immédiatement l'objection qui poserait une limite au principe universel de l'arbitraire du signe et frapper de nullité l'argument fondé sur l'iconicité des onomatopées qu'il appelle « authentiques » en les marginalisant et en les déclarant hors système car, dit-il en adoptant un critère éminemment quantitatif, « non seulement elles sont peu nombreuses, mais leur choix est en quelque mesure arbitraire, puisqu'elles ne sont que l'imitation approximative et déjà à demi conventionnelle de certains bruits[4] ». Par où on voit le linguiste se référer à une norme bâtie sur un critère numérique dont la seule invocation le dispenserait de toute prise en compte de ces scories, ces formes linguistiques marginales que sont les onomatopées et les exclamations, « d'importance secondaire[5] » nous dit Saussure et à l'« origine symbolique contestable[6] ». Or la norme à laquelle se réfère implicitement Saussure, dont on ne craindra pas d'affirmer qu'elle n'est qu'un parti pris de linguiste, repose sur une représentation parcellaire du langage, système sémiotique où certains signes ne fonctionneraient pas tout à fait comme les autres signes, la langue à laquelle se rapporte cette norme n'étant elle-même, comme le rappelle fort à propos Louis-Jean Calvet[7], qu'une invention des linguistes, une construction idéelle, une concevabilité dont on peut certes faire raisonnablement l'hypothèse, mais à condition, et le parti-pris est de taille, de porter une attention accrue sinon exclusive à ses manifestations les plus régulières au détriment de tout ce qui, jugé marginal, inhabituel ou exceptionnel, ne semble pas faire système. Ainsi fait le linguiste lorsque, confronté à un emploi singulier ou exceptionnel, il le déclare « hors norme ». C'est le cas, pour nous en tenir aux unités de deuxième articulation, des productions étrangères au système normé que décrit le phonologue, la phonologie étant elle aussi une invention de linguiste qui, à sa manière, permet de niveler, de marginaliser et de mettre finalement au rebut bien des phénomènes qu'une oreille neutre, non préformatée, ne manquerait pourtant pas de discriminer.

Rappelons par exemple que le prince Troubezkoï, tenu pour le fondateur de la phonologie, consacre une brève section de ses *Principes de phonologie*, à la fin de son chapitre sur les consonnes, à la description de ce qu'il appelle des « éléments

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Louis-Jean Calvet, *Essais de linguistique*, Paris, Plon, 2004.

distinctifs anomaux » (1949 : 245). Il y passe en revue des emplois tout à fait intéressants, bien que « hors système », et rappelle notamment que :

> En dehors du système phonologique normal, beaucoup de langues présentent […] des éléments phonologiques particuliers, qui apparaissent avec des fonctions tout à fait spéciales. À cette catégorie appartiennent avant tout les « sons étrangers », c'est-à-dire les phonèmes qui sont empruntés au système phonologique d'une langue étrangère et apparaissent principalement dans des mots étrangers, de sorte qu'ils mettent en relief d'une manière particulière le caractère étranger du mot en question[8].

Il évoque en particulier le cas des phonèmes à fonction spéciale [apparaissant] dans des interjections, des onomatopées, ainsi que dans des appels ou commandements adressés à des animaux domestiques », des mots – dit le linguiste – qui n'ont « aucune fonction représentative au sens propre du terme, et [qui] forment par conséquent une section tout à fait à part du vocabulaire, pour laquelle le système phonologique habituel n'est pas valable[9].

Et l'auteur d'aligner des exemples de langues mettant en œuvre des phonèmes spéciaux réservés à cet emploi singulier pour clore son inventaire sur le cas des Indiens Takelma qui, dans les histoires d'animaux, préfixent « à chaque mot dans les discours de l'ours grizzly une spirante latérale sourde, son qui généralement n'apparait pas en takelma[10] ». On le voit, il y a la norme et l'exception, les phonèmes et les « bruitages », les mots qui ont une « fonction représentative » et ceux qui forment « une section tout à fait à part du vocabulaire » et que la phonologie contemple comme des éléments hors norme, périphériques, déviants. On pourrait encore ajouter à l'inventaire des « éléments distinctifs anormaux » que les manuels de phonologie délaissent, les productions idiosyncrasiques ainsi que les sons tout à fait singuliers que l'on émet par exemple lorsque, non sans contorsion parfois, on s'adresse à un nourrisson, lorsqu'on imite ou qu'on caricature une langue étrangère, un accent ou un parler particulier ou, tout simplement, lorsque notre langue fourche et rate un son, comme on rate une marche. Les sons intervenant dans les productions onomatopéiques sont de ceux-là, qui suscitent un sentiment de marge, d'atypicité, d'étrangeté. Et ce sont ces associations phoniques ou graphiques non conformes au système phonocombinatoire de la langue, ces productions *sui generis* qui parfois ne dépassent pas le statut de hapax qui, souvent, interviennent dans les formations onomatopéiques donnant l'impression de former un système « à part ».

Or en chassant du système toutes ces bizarreries et en tournant le dos à tout ce qui par son caractère d'anomalie fait obstacle à l'universalité des principes qu'il s'attache à dégager, le linguiste exclut de son champ de vision cela même qu'il cherche à mettre au jour, car ces minuscules faits de langue nous en apprennent bien plus sur la norme que les emplois normés eux-mêmes : comme le dit Louis-Jean Calvet, « la marge a ceci d'intéressant qu'elle est toujours révélatrice du centre » (2010 : 177-178).

---

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 246.

10 *Ibid.*

De par son « étrangeté » phonologique, l'onomatopée, est-il utile de le préciser, est du côté de l'expressif, voire de l'exclamatif : comme le rappelle Troubetzkoï, « le domaine le plus important des groupes anormaux de phonèmes est constitué par les interjections, les onomatopées, les mots affectueux […] et enfin les mots à nuance expressive[11] ». Onomatopée et exclamation vont souvent ensemble et c'est ainsi que Saussure va convoquer les deux phénomènes pour immédiatement les reconduire à la périphérie. Dans le chapitre qu'il consacre aux exclamations de son bel essai sur l'oubli des langues, Daniel Heller-Roazen dit avoir souvent observé que

> lorsque les enfants qui commencent à parler cherchent à imiter les bruits non humains qui les entourent, ils font usage moins des sons qu'ils sont capables de produire dans leur nouvelle langue que de ceux qu'ils semblent par ailleurs incapables de produire, et qu'ils émettaient autrefois sans le moindre effort. (2007 : 15)

Il évoque ainsi le cas singulier de l'enfant qui dans le langage dénominatif concret ne parvient pas à utiliser certains phonèmes qu'il mobilise néanmoins spontanément « comme moyen sonore expressif dans ses onomatopées[12] » :

> L'imitation de bruits animaux ou mécaniques semble relever d'une dimension de la parole enfantine à la fois étrange et complexe, et dont le statut dans l'évolution du langage est obscur. Les sons dont l'enfant fait usage dans les onomatopées sont-ils les derniers vestiges d'un babil autrement oublié ou les premiers signes d'une langue encore à venir ? Les exclamations de l'enfant indiquent que la langue évolue dans un temps qui n'est ni unitaire ni linéaire. Elles suggèrent que la parole, aussi irrévocable que soit son développement, ne cesse de porter en elle des éléments – vestiges ou prémonitions – d'une autre[13].

Le « travail » onomatopéique revêt ainsi une dimension doublement régressive : terrain de jeu privilégié dans lequel s'exercent les talents linguistiques du nourrisson puis de l'enfant d'une part, il apparaît dans l'imaginaire linguistique d'autre part, en raison de son aspect inarticulé, comme le résidu de ce que put être le premier langage de l'humanité dans un mouvement de remontée vers les couches primitives et archaïques de la langue, mettant ainsi en résonance le langage de l'enfance et l'enfance du langage. Faisant également le lien entre le babil enfantin et le mythe d'une protolangue, certains parlers glossolaliques se laissent appréhender comme l'expression ultime – radicale et extrême – du « faire » onomatopéique, la création onomatopéïque étant ressentie comme une forme de glossopoïèse qui, face à la « désubstantialisation » de la voix qu'impose la théorie du signe et à la « décorporéisation » de la parole, inviterait au contraire à une forme de « désémiotisation » de la langue[14]. En espagnol, le caractère

---

11 *Ibid.*, p. 276.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 16.

14 Nous appliquons ici à l'onomatopée les termes qu'emploie Jean-Jacques Courtine pour caractériser la glossolalie : « L'émergence d'un paradigme formel et technique de la communication a eu pour effet de désubstantialiser la voix dans une théorie du signe, de *décorporéiser* la langue. Programme inverse, notons-le, de celui que va accomplir la glossolalie, puisqu'il s'agira là de faire en sorte que les sons n'existent plus que *pour eux-mêmes*, de désémiotiser la langue. » (Courtine 1988 : 13).

à la fois onomatopéique et performatif du mot *jitanjáfora*, que l'on croirait formé sur le modèle des noms de figures rhétoriques dont il imiterait « onomatopéiquement » la forme et les « sonorités » grécisantes (*métafora*, *anáfora*, etc.), n'est sans doute pas étranger au succès qu'a connu la forgerie inventée par Mariano Brull, popularisée par Alfonso Reyes et largement relayée aussi bien par la critique que dans les manuels de rhétorique : « *Filiflama alabe cundre / ala olalúnea alífera / alveolea jitanjáfora / liris salumba salífera*[15] ». Poésie sonore mêlant à la jouissance de la privatisation linguistique le plaisir régressif de la lallation, la glossolalie ludique est le terrain privilégié de l'expérimentation vocale et du travail du mot et partage avec l'onomatopée – qui tire son étymologie du verbe *poïein* – « cet enchantement du "pur son des mots" […] en conférant aux traits distinctifs eux-mêmes la puissance de signifier immédiatement » (Jakobson et Waugh 1980 : 280).

L'onomatopée est une mise en partition onomastique de la symphonie des bruits du monde. Dans son essai sur *Le son*, le compositeur Michel Chion établit un parallèle intéressant entre l'onomatopée en tant que procédé linguistique permettant de caractériser un son ou un bruit et l'art de la notation musicale au sens quasiment sténographique du terme. Il suggère ainsi la possibilité d'appréhender l'onomatopée comme une forme de transcodage « du son au signe[16] » comme le fait l'écriture musicale pour indiquer les modalités nuancées relatives à l'intention créatrice du compositeur et les différentes préconisations liées à l'exécution de sa partition : le moyen, plus ou moins imparfait, plus ou moins impressionniste, que se donne le sujet parlant pour décrire verbalement un son non verbal, une sorte de « psophographie », au sens rhétorique que l'on pourrait donner à ce néologisme (comme on parle de chronographie pour la description du temps ou de topographie pour la description de l'espace), qui serait à la description du bruit ce que la « mélographie » – que l'on veuille bien excuser ce nouveau néologisme – serait à la description de la musique, c'est-à-dire à la notation musicale :

> Il y aurait lieu de s'intéresser […] aux codes de figuration des sons dans les bandes dessinées, aussi bien les onomatopées écrites – boum ! bing ! vroarrrr ! – que leur forme analogique. Ces codes en effet ne sont pas tout à fait arbitraires, ils cherchent une notation graphique parfois plus universelle et fondamentale que celles proposées par les musiques contemporaines. (Chion 2018 : 231)

On le voit : ces mots « pas tout à fait arbitraires » relevant d'une notation graphique « plus universelle » sont aussi des mots *pas tout à fait* comme les autres qui disent à leur manière l'impuissance des mots conventionnels, faits de phonèmes et non de sons, à décrire des bruits, faits de sons et non de phonèmes, un peu à la manière des notations musicales d'un Erik Satie prescrivant, face à l'inventaire limité des notations verbales classiques (*allegro*, *pianissimo*, *scherzando*…), des modes d'exécution musicale impressifs autrement inattendus et énigmatiques tels que « vous verrez comme c'est curieux », « postulez en vous-même » ou « ne changez pas de couleur », comme

15 Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre étude « La *jitanjáfora* de Mariano Brull : nouvelles propositions » (2008).

16 Je reprends ici le titre de l'essai cité plus bas consacré par Jean-Yves Bosseur à l'histoire de la notation musicale, *Du son au signe*, Paris, Éditions alternatives, 2005.

pour contrer l'arbitraire et pour montrer qu'une autre voie/voix est possible dans la transcription verbale des sons. Sorte de graphie musicale, l'onomatopée signale aussi à sa manière une autre manière de dire les sons :

> Les commentaires distillés par Satie conduisent sans cesse l'interprète à se questionner sur l'attitude à prendre vis-à-vis de la partition. Des phrases s'insinuent dans le corps même des portées (« j'aime mieux autre chose. Allez me chercher une voiture » ; « le hibou allaite ses enfants »), se mélangent avec des prescriptions techniques (« En blanches, les octaves de la basse »). Les indications de tempo sont fréquemment équivoques (« courez », « modéré et très ennuyé ») ; celles ayant trait aux jeux évoqués à travers une distance humoristique (« rébarbatif et hargneux », « hypocritement »)[17].

Face aux signes conventionnels, le code inventé par Erik Satie vise à repousser les limites de l'arbitraire dans l'exercice de la notation musicale en faisant émerger, par des associations insolites et percutantes, l'affect et l'expressivité. De leur côté, dans l'étrange partition que jouent les phonèmes dans les productions onomatopéiques, certaines combinaisons se laissent lire aussi comme des tentatives plus ou moins radicales visant à contrecarrer ou à limiter les servitudes de l'arbitraire du signe. Face aux formes figées « tic-tac », « badaboum », « crac », etc., l'onomatopée, en tant que procédé de notation verbale des sons, autorise aussi la créativité et, à l'image des notations sibyllines d'un Erik Satie ou des didascalies impossibles d'un Valle-Inclán, certaines de ses réalisations cherchent moins à caractériser un bruit qu'à susciter un mouvement d'affect et à frapper l'imaginaire du destinataire. Quelle image acoustique est en effet supposée faire naître dans l'esprit du lecteur une inscription verbale comme celle qu'Erik Satie adresse à l'interprète de sa partition *Embryons desséchés* l'enjoignant de jouer « comme un rossignol qui aurait mal aux dents » et une onomatopée comme « *Rumbbb… Trrraprrr rrach… chaz* » inventée par César Vallejo pour donner à entendre la « *Serpentínica* u *del bizcochero / engirafada al tímpano*[18] » ou encore la célèbre formule « *bababadalgharaghtakamminarronnk…* » (que nous ne transcrivons qu'incomplètement) utilisée par James Joyce dans *Finnegans Wake* pour décrire un coup de tonnerre[19] ? De nombreux travaux sur la création onomatopéique dans la bande dessinée et sur la transcription phonique mais aussi graphique du bruit témoignent de l'intérêt croissant que porte la linguistique aux enjeux de la « visualisation sonore » et de la « sonorisation graphique » dans ce type d'expression artistique.

En tant que système de notation, l'onomatopée serait donc l'art de décrire des sons au moyen de phonèmes : il s'agit, en effet, de trouver des correspondances entre les sons de la nature et les sonorités de la langue. L'ornithologue le sait bien qui déploie ses talents d'onomaturge pour onomatopéiser les infinies variétés des chants que les oiseaux sont à même de produire. La consultation des manuels d'ornithologie s'avère instructive à cet égard : le héron crabier fait « karrr » ou « kerr », la bernache nonette fait « grégrégré », à la différence de la bernache cravant qui fait « rott-rott-rott », le faucon crècerelle fait « kikikiki », là où le faucon crècerellette fait « chistchist », le

17 *Ibid.*, p. 88.

18 *Trilce XXXII.*

19 Le mot-fleuve, on le sait, est formé à partir du mot « tonnerre » décliné dans plusieurs langues.

pigeon ramier fait « rougouhgou gougou » alors que le pigeon biset fait « rouckeudi-kouh »[20]… Et on n'hésitera pas à se servir de procédés graphiques que l'on croirait inspirés de la bande dessinée pour, par exemple, noter l'intensité croissante ou décroissante des syllabes qui composent le cri du volatile, ici du canard colvert :

> La femelle émet un « ouink » sonore, répété. C'est elle qui émet le cancanement bien connu, une suite d'une même syllabe, plus rapide et allant décrescendo « OUINK OUINK ouink ouink ouink… » Le mâle émet au vol un cri nasillard de tonalité élevée « heinh heinh heinh… » En parade, il produit des coups de sifflet sonores. Les canards ont aussi un « vocabulaire » de groupe varié, mais intranscriptible[21].

Pour le reste, dans le travail de phonologisation auquel il se livre, l'ornithologue se sert spontanément des possibilités que lui offrent par exemple les qualités musicales des voyelles et exploite tout à fait naturellement l'échelle d'acuité vocalique pour transcrire les sonorités les plus aiguës au moyen des voyelles présentant les fréquences les plus élevées (*i*, *é*), et les plus graves au moyen des voyelles présentant le spectre acoustique le plus bas (*o*, *ou*), comme le font, dans langages sifflés de l'île de Gomera (*silbo gomero*), de la vallée d'Ossau anciennement ou, de nos jours encore, de Turquie (langue dite des oiseaux), les locuteurs/siffleurs pour restituer les voyelles des mots ainsi transcodés ou encore, dans un tout autre registre, un Federico García Lorca pour transcrire le tintement de la cloche sonnant les morts – deux tintements aigus suivis d'un grave, conformément à la tradition – pour annoncer le décès d'une personne de sexe masculin : « *Tin*, *tin*, *tan. Tin*, *tin*, *tan. ¡Dios lo haya perdonado!* […] *Tin*, *tin*, *tan. ¡Que nos espere muchos años! Tin*, *tin*, *tan*[22]. ». C'est à cette même échelle d'acuité intériorisée (*i* > *é* > *a* > *o* > *ou*) que se réfère spontanément – instinctivement – le locuteur pour reproduire, par exemple, l'effet doppler généré par le bruit de moteur d'un bolide Formule 1 s'approchant et s'éloignant successivement du point d'écoute : fr. *iaouan*, *ouaaaou*, *fiou*, esp. *ñiaauuu*, *piiiiiiiiiiuuuuuuuu*, *fuannnnnnn*[23].

On a beau savoir que le signe linguistique est arbitraire, c'est avec saisissement que l'on découvre, entre amusement et fascination, comment des langues, proches ou éloignées de la nôtre, transcrivent, en l'adaptant à leur propre système phonologique, le chant du coq, l'aboiement du chien ou le hennissement du cheval. L'« expérience » onomatopéique a ceci de remarquable que, face à l'universalité à laquelle elle donne le sentiment de toucher, elle reste une émanation de Babel : on entend la même chose, on ne restitue ni la même chose ni de la même manière…

Entendre « la même chose » : rien n'est pourtant moins sûr depuis qu'on a pu penser que toutes les vaches du monde ne parlaient pas tout à fait la même langue. On se souvient de la fausse information qui avait circulé en 2006 attribuant à un célèbre

---

20 Exemples tirés de Nicolai Jürgen, Singer Detlef, Konrad Wothe, *Gros plan sur les oiseaux*, Paris, Nathan, 2021.

21 <https://touslesetresvivants.fr>, consulté le 10 juin 2023.

22 *La casa de Bernarda Alba*, premier acte.

23 Le néologisme *suánfonson* utilisé dans le jargon des jeunes colombiens comme un adverbe pour évoquer une action rapide prend justement sa source dans la forme onomatopéique *suan* par laquelle on imite le bruit d'un bolide lancé à toute vitesse.

phonéticien britannique une découverte linguistique majeure : d'une vallée à l'autre, les vaches anglaises ne meugleraient pas de la même manière, donnant ainsi à voir mais surtout à entendre des sortes de variations locales, des « accents » différents. Un tel phénomène de dialectalisation serait l'expression, dans le règne animal, des deux forces conservatrice et innovatrice qui façonnent le langage humain et que Ferdinand de Saussure appelle « esprit de clocher » et « force d'intercourse » respectivement. Peu importe si John Wells, professeur de phonétique à l'University College de Londres, a plusieurs fois démenti avoir tenu ces propos[24], le fantasme de l'arbitraire est, on le voit, aussi puissant que celui du langage naturel.

L'onomatopée ne doit pas son caractère atypique à sa seule iconicité : il tient aussi à la singularité de sa nature grammaticale. Le sentiment que le mot « voiture » ne fonctionne pas tout à fait comme le mot « vroum-vroum », voire même que ce dernier n'appartient pas au lexique, n'est pas étranger à la perception qu'a le sujet parlant du statut grammatical des unités qu'il mobilise : le premier est un substantif mais, ni substantif ni adjectif ni verbe ni adverbe ni mot-outil, le second est-il seulement un mot ? Il représente dans le système morphosyntaxique une catégorie « à part » et opère, dans l'ordre de la parole, une sorte de suspension, de mise en veille du contrat sémiotique adopté par convention par les sujets parlants, une parenthèse dans la production de parole : il ne dit pas le bruit, il est le bruit ; il ne dit pas le monde, il le fait entrer comme par effraction dans le système qui a justement pour mission première de le tenir à l'écart, à bonne distance du signe, et de le médiatiser. Comme un soupir, un éclat de rire, un accès de toux, un cri, une inspiration profonde ou un silence, l'onomatopée est perçue comme un trou dans la parole silencieuse, une brèche dans l'édifice sémiotique, une intrusion du corps dans le code : les mots ne font pas de bruit, les onomatopées si.

C'est ce qui fait de l'onomatopée un mot « à part » qui nous renseigne mieux que tout autre sur ce que font les autres mots, ceux qu'on dit complètement conventionnels et qu'on n'ose pas appeler « normaux » : c'est elle qui, depuis l'« autre » rive, nous en donne à voir le mieux le fonctionnement. Imiter un son de la nature, quel que soit au résultat le degré de fidélité de l'image acoustique ainsi improvisée à l'original, voilà qui ne va pas toujours sans difficulté mais qui, peu ou prou, semble à la portée de chacun car il y a un modèle à imiter. Mais inventer un son ou une combinaison de sons pour désigner un être qui n'en émet pas du tout – donner un nom – voilà qui place l'onomaturge dans une tout autre position : en quoi le mot « livre » ressemble-t-il à un livre ? Le débat sur la « justesse de noms » est ouvert, le nom, nous dit Platon en invoquant l'exemple des sourds mimant avec leur corps, n'étant qu'une façon de mimer par la voix :

> […] si, à défaut de voix et de langue, nous voulions nous représenter les choses les uns aux autres, n'essaierions-nous pas, comme le font en réalité les muets, de les

24 En effet, c'est une agence qui, contactée par un fabricant de fromages souhaitant faire connaître des variétés régionales de ce produit, a largement contribué à la diffusion de la fausse information. Joint par l'agence pour lui demander si les meuglements des vaches étaient soumis à des variations « dialectales », le phonéticien avait répondu que cela lui semblait hautement improbable mais pas impossible, des preuves scientifiques bien établies permettant d'affirmer, pour le chant de certaines espèces d'oiseaux par exemple, qu'il existe bel et bien une variabilité régionale.

> indiquer avec les mains, la tête, et le reste du corps ? […] Si nous voulions, je suppose, représenter le haut et le léger, nous lèverions la main vers le ciel, pour mimer la nature même de la chose ; si c'était le bas et le lourd, nous l'abaisserions vers le sol. Et pour représenter en train de courir un cheval ou quelque autre animal, nous rendrions, tu le sais, notre corps et nos attitudes aussi semblables que possible aux leurs. […] Mais puisque c'est de la voix, de la langue et de la bouche que nous voulons nous servir pour représenter, n'obtiendrons-nous pas la représentation de chaque chose, celle qui s'acquiert par les moyens, quand nous les appliquerons à mimer n'importe quoi ?

Le recours à la langue des signes pour expliquer ce que fait la voix en mimant à sa manière les réalités que les mains de celui qui ne peut faire entendre la sienne représente au moyen de son corps a le mérite de nous rappeler que les langues naturelles ne sont pas nécessairement des langues vocales et que parler, ce n'est jamais qu'une façon de « signer » avec la voix. Il peut être surprenant à ce propos de trouver, dans un ouvrage de référence dans le domaine comme l'essai désormais classique d'Yves Delaporte sur la langue et la culture des sourds, l'expression « onomatopée visuelle » pour désigner les mots et expressions iconiques en langue des signes permettant de déceler une similitude entre le signe et son référent : là aussi c'est le sentiment de la langue qui réduit la part d'arbitraire inhérente au signe au bénéfice d'une iconicité figurative perçue comme étant plus forte et plus immédiatement perceptible que dans les langues vocales. En accolant l'adjectif « visuelle » au mot « onomatopée », Yves Delaporte ne « synesthétise » pas le concept acoustique en lui associant une image visuelle : il rend à l'onomatopée, qui littéralement et strictement renvoie à la fabrication du nom, toute sa portée en lui restituant pleinement son sens étymologique. Si l'auteur affirme quelque peu péremptoirement que la langue des signes « échappe […] à l'arbitraire sémiotique, caractéristique scandaleuse qui l'a fait occulter par des générations de linguistes[25] » (2002 : 327), il rappelle toutefois que :

> […] La ressemblance entre le référent et le signifiant n'apparaît qu'après que leur relation a été apprise […] Le sens ne peut jamais être deviné a priori : les signes sont iconiques et pourtant conventionnels. Ne serait-ce que parce qu'il y a toujours, devant le même objet, une multitude de points de vue […] Pour un signe aussi étroitement monosémique que « bowling », les sourds américains réfèrent au lancement de la boule, et les sourds français aux quilles qui s'abattent. Pour le signe « maïs », les sourds parisiens imitent le geste de le grignoter, mais les sourds de Bresse, région où se cultive le maïs, celui de l'effeuiller[26].

On peut être fasciné, en découvrant la réalisation de certains signes, par leur caractère iconique, voire résolument mimologique. L'impression est trompeuse qui, une fois encore, repose plus sur un ressenti (le sentiment de la langue) que sur une réalité objectivable : leur sens ne devient transparent que dans l'après-coup du dévoilement de leur signification. En langue des signes française par exemple, le signe « arbre » se

25 Voir également sur ces questions Susan Fisher, « Sign Languages East and West », in Piet van Sterkenburg, dir., *Unity and diversity of languages*, Amsterdam, Benjamins, 2008, p. 3-15 ; et Agnès Millet, *Grammaire descriptive de la langue des signes française. Dynamiques iconiques et linguistique générale*, Grenoble, UGA Éditions, 2019.

26 *Ibid*.

réalise en levant l'avant-bras avec un mouvement de rotation évocateur d'une forme cylindrique, les doigts de la main séparés, ce qui permet d'en reconnaître, stylisés, le tronc et les branches… Sans aucune explication accompagnant le geste, le signe demeure parfaitement indéchiffrable pour le néophyte qui peut aussi bien penser à une marionnette à main qu'à un geste pour signifier le mouvement de demi-tour. On touche là au cœur du problème car la perception que nous avons de ces signes qu'on pourrait croire affranchis de l'arbitraire n'est finalement pas différente de celle qui alimente le sentiment que les onomatopées sont des mots plus motivés que les autres : retour à l'intarissable débat de l'arbitraire du signe et de la motivation, débat philosophique dont l'énoncé trompeur met en équation deux concepts en réalité disparates, car si l'arbitraire est un *principe* linguistique, la motivation est un *sentiment* linguistique. Faire de l'un le corrélat négatif de l'autre revient à confondre l'objet et son unité de mesure.

En effet, ce qu'on appelle motivation linguistique n'est, à bien y regarder, qu'une tentative d'objectivation terminologique de la perception – réalité fuyante et éminemment intersubjective – qu'a le sujet parlant du signe, ce qui n'est rien d'autre qu'un ressenti, une appréciation scalaire de son degré d'arbitraire, comme en témoigne l'adjectif « relative » dont Ferdinand de Saussure assortit le terme de « motivation » : la motivation n'est pas une *expression* mais une *impression*, celle, d'intensité variable, que produit le signe sur celui qui l'observe ou qui l'écoute. Autrement dit, la motivation est le sentiment de motivation : elle est pour moitié celle que le signe porte avec lui et pour moitié celle que le sujet perçoit ou ne perçoit pas en lui, voire même celle qu'il invente ou qu'il projette sur lui. Avant d'être une propriété du signe, la motivation est donc une production de l'écoute ; elle est l'expression d'une conscience métalinguistique et, à ce titre, un processus cognitif soumis à des contraintes attentionnelles : qu'un mot soit considéré comme onomatopéique ou non ne dépend en dernière instance que de celui qui écoute et de l'attention qu'il porte à son signifiant. En effet, ce qui fait de l'onomatopée un signe motivé c'est que, sans avoir à la rechercher, le locuteur en perçoit immédiatement la motivation, mais cette aperception du signe n'a rien d'automatique. Lorsque, pour quelque raison, le sujet porte délibérément son attention sur le signifiant et qu'il lui découvre quelque trait iconique jusqu'alors inaperçu, il y a lieu d'affirmer qu'il se livre à une écoute créative ou, si l'on préfère, à une écoute onomatopéique, voire onomatopoétique du signifiant. C'est ainsi que, Ferdinand de Saussure convoque le mot *glas* pour mettre en avant, sans toutefois prendre la peine d'expliquer en quoi le terme serait onomatopéique, sa « sonorité suggestive », alors que le mot supposé ressembler au son d'une cloche ne ressemble lui-même en rien aux onomatopées habituellement utilisées pour imiter ce son (« ton-tan », « ding-dong », etc.) : s'il n'a pas inventé le mot, Saussure lui a découvert un parcours étymologique remotivant allant de l'arbitraire absolu (*classicum*) au « relativement motivé[27] », mais rien n'est moins évident que l'aptitude de la suite

27 Le caractère onomatopéique de l'équivalent espagnol par exemple, le substantif *campana*, ne va pas de soi, mais une resyllabation du signifiant peut très vite compromettre une telle affirmation : *cam-pa-na* → *cam-pan-a* (cf. esp. « *talán talán* », « *din dan* », etc.).

sonore /gla/ à éveiller concrètement chez l'auditeur l'image acoustique d'un tintement de cloche. Les dictionnaires ont souvent recours, pour expliquer quelque étymologie obscure, à l'hypothèse du « mot d'origine inconnue, probablement onomatopéique » (formule qu'on pourrait paraphraser par quelque chose comme « je ne sais pas d'où vient exactement ce mot mais sa forme me *dit* bien quelque chose… »), mais ils n'expliquent que rarement en quoi ces mots « suggestifs » le sont justement, s'en remettant ainsi à un sentiment de la langue qu'ils ne questionnent pas – ce qui est pour le moins paradoxal au regard de la démarche prétendument scientifique qui est la leur – et érigeant ainsi, sans le savoir, la subjectivité en méthode heuristique.

C'est cette écoute onomatopoétique ou mieux encore onomatopoïétique qui, dévolue non plus au signe isolé mais au discours tout entier, c'est-à-dire au signe pris dans les entrelacs de la parole en acte qui, en passant de la micro-analyse à la macro-analytique, révèle la puissance icono-symbolique du signifiant combiné à d'autres signifiants ou, pour reprendre l'expression de Julia Kristeva, du « signifiant-se-produisant-en-texte » (1969 : 217). On craindrait de déborder largement le propos du présent travail si, outre une affaire de mots, l'onomatopée n'était pas aussi, et peut-être même principalement, une affaire de combinaison de mots. Des extensions sémantiques de la notion d'onomatopée sont dès lors envisageables. Pensons par exemple à une figure comme l'allitération, qui n'est rien d'autre qu'une onomatopée discursive : la présence dans le mot *ala* d'un « l » dont l'articulation consistant en un battement de la langue pourrait évoquer phonocinétiquement le battement des ailes d'un oiseau ou celui d'un éventail ne suffit certes pas à en faire une onomatopée, mais il est difficile de lui refuser ce statut dans un contexte sonore comme celui que lui ménage Rubén Darío dans son célèbre vers « *bajo el ala aleve del leve abanico* ». L'onomatopée n'est pas qu'une rencontre de phonèmes dans le signifiant : c'est aussi une rencontre de signifiants dans la phrase. En ce sens, l'allitération se révèle être un puissant mécanisme de compensation : c'est le moyen que se donne la langue pour rendre onomatopéiques des signifiants qui ne le sont pas ou qui ne le sont qu'en puissance.

On ne saurait clore ces quelques réflexions placées sous le signe du bruit sans évoquer le rôle du non-être sans lequel ce bruit deviendrait non seulement inaudible mais tout simplement impensable. Si un consensus susceptible d'échapper à l'arbitraire du signe est possible dans la jungle des quelque six mille langues parlées de par le monde, c'est bien celui-là : de toutes les onomatopées existantes et imaginables, la seule à véritablement pouvoir prétendre à l'universalité et à se prévaloir d'atteindre à une forme de performativité absolue est le silence. « Le langage – nous rappelle David le Breton (1997 : 28) – n'existe pas sans la ponctuation du silence qui le rend intelligible » : mieux qu'une absence, il est à la fois et contradictoirement, le modèle et l'imitation du son qu'il n'est pas. Le silence est un bruit comme un autre. Au milieu des « bruissements de la langue », il est à la fois la première et la dernière des onomatopées.

Bibliographie

ARRIVÉ, Michel, « Conscience de la langue et inconscient chez Ferdinand de Saussure », *La Célibataire. Revue Lacanienne de Paris*, nº 24, 2012, p. 107-124.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Du son au signe*, Paris, Éditions alternatives, coll. « Écritures », 2005.

BRAVO, Federico, « La *jitanjáfora* de Mariano Brull : nouvelles propositions », *Cahiers du centre Interdisciplinaire de méthodologie. Mitoyennetés méditerranéennes*, nº 10, 2008, p. 29-50.

BRAVO, Federico, « Du sentiment de la langue », in Federico Bravo, dir., *Approches submorphémiques de l'espagnol : pour une poétique du signifiant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 283-286.

CALVET, Louis-Jean, *Le jeu du signe*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », p. 2010.

CALVET, Louis-Jean, *Essais de linguistique*, Paris, Plon, 2004.

CAPPELLO, Sergio, « Onomatopées fictionnelles », *Francofonia*, nº 12, 1987, p. 85-94.

CHION, Chion, *Le son. Ouïr*, *écouter*, *observer*, Paris, Armand Colin, 2018.

COURTINE, Jean-Jacques, « Les silences de la voix. Histoire et structure des glossolalies », *Langages*, nº 91, 1988, p. 7-25.

DELAPORTE, Yves, *Les sourds*, *c'est comme ça*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2002.

FISHER, Susan, « Sign Languages East and West », in Piet van Sterkenburg, dir., *Unity and diversity of languages*, Amsterdam, Benjamins, 2008, p. 3-15.

HELLER-ROAZEN, Daniel, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2007.

JAKOBSON, Roman, WAUGH, Linda, *La charpente phonique du langage*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1980.

JÜRGEN, Nicolai, SINGER, Detlef, KONRAD, Wothe, *Gros plan sur les oiseaux*, Paris, Nathan, 2021.

LAPLANTINE, Chloé, « Le sentiment de la langue », *Le texte étranger*, nº 5, 2005, p. 153-178.

LE BRETON, David, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997.

LECOLLE, Michelle, « Jeux de mots et motivation : une approche du sentiment linguistique », in Esme Winter-Froemel et Angelika Zirker, dir., *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires*, Berlin, De Gruyter, 2015, p. 217-244.

MEINARD, Maruszka Ève-Marie, « Le défi définitoire de l'interjection et de l'onomatopée : une étude contributive, axée sur l'anglais contemporain », thèse de doctorat, Université Lyon II Lumière, 2021.

MILLET, Agnès, *Grammaire descriptive de la langue des signes française. Dynamiques iconiques et linguistique générale*, Grenoble, UGA Éditions, 2019.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

SIOUFFI, Gilles, *Le sentiment linguistique chez Saussure*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Langages », 2021.

TROUBETZKOY, Nicolas Sergueevitch, *Principes de phonologie*, Paris, C. Klincksieck, 1949.

Table des matières

Introduction 5

Présentation du volume 7

Stéphane Pagès
Onomatopées
Balises théoriques sur ces objets sonnants mal identifiés 13

Mélanie Jouitteau
Classifier les mots de morphologie expressive 49

Sophie Saffi
L'aboiement dans les langues romanes
Approche étymologique et théorique 63

Yves Macchi, Marine Poirier
L'onomatogénèse chez Henri Michaux
à travers deux corps-à-corps avec les signifiants 81

Mustafa Alloush, Georges Bohas
Les onomatopées et la créativité lexicale 99

Michaël Grégoire
Expérience multimodale et onomatopée
Proposition d'approche par le niveau submorphologique 113

Federico Bravo
L'onomatopée et le sentiment de la langue 143

Pierre Falleri
Quelques réflexions sur les onomatopées
dans les bandes dessinées en latin 157

LES ONOMATOPÉES

COMMENT JOINDRE LE GESTE PHONÉTIQUE ET GRAPHIQUE À LA PAROLE

LANGUES & LANGAGE

À la fois outils et matériau de communication et de création, image et filtre du monde, les langues réalisent par leur pluralité la singularité du langage.

Généralement définies comme des unités lexicales permettant de restituer la perception acoustique de sons émis par des êtres animés ou des objets, les onomatopées constituent en réalité un véritable problème de linguistique générale qui va bien au-delà du sempiternel débat sur l'arbitraire et la motivation du signe. Elles posent tout d'abord un problème d'identification et de classement car, d'ordinaire marginalisées dans les grammaires, elles sont parfois tout simplement confondues avec les interjections tant la frontière entre les deux est ténue dans certains cas (à l'instar de *cocorico* ! pour célébrer une victoire). Certaines constituent également une véritable exception au sein des règles morphologiques et phonotactiques à cause de la combinaison et des monstres linguistiques quasi imprononçables qu'elles produisent (*cjjj* !). Elles sont, enfin, un véritable défi lancé à la fois à la linguistique de corpus, tant leur liste est ouverte et la créativité immense, et au lexicographe dans la mesure où l'origine d'un grand nombre d'onomatopées est incertaine, quand elle n'est pas indéterminée. Réunissant des linguistes spécialistes de divers horizons et portant sur des idiomes de filiation différente (latin, français, espagnol, italien, anglais, breton, arabe), ce volume propose donc d'explorer ces mots mimétiques qui réservent beaucoup de surprises, mots propices à l'inventivité lexicale qui consacrent le rapport subjectif aux sons et à ce que nous dit la langue.

Couverture
© Conception graphique J.-B. Cholbi.

Stéphane Pagès *est professeur de linguistique hispanique à Aix Marseille Université et co-directeur de l'axe Linguistique comparée des langues romanes. Sa recherche porte essentiellement sur diverses questions de linguistique espagnole et sur l'analyse de l'écriture de l'écrivain Julián Ríos.*

Presses Universitaires de Provence amU Aix Marseille Université | Éditions CAER Centre Aixois d'Études Romanes icar

9 791032 005446

21 €