

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	pag. I
PREMIÈRE PARTIE – <i>UNE DÉFINITION LINGUISTIQUE</i>	
1. L'origine des langues: une brève perspective historique	pag. 1
2. L'hétérogénéité des définitions	pag. 3
2.1. Les entrées et les occurrences: analyse d'un dictionnaire	pag. 3
2.2. Définitions dans les dictionnaires et œuvres linguistiques	pag. 5
3. L'imitation	pag. 9
3.1. Le phono-symbolisme	pag. 11
4. Le statut morpho-syntaxique	pag. 17
4.1. L'onomatopée et l'interjection	pag. 19
4.2. L'onomatopée et les catégories proches	pag. 30
5. Le statut sémiotique	pag. 34
Annexe 4.1. Figures 1 à 8: entre onomatopée et interjection	pag. 41
Annexe 4.2. Figure 9: les onomatopées par les bébés	pag. 43
Annexe 5.1. Figures 10 à 11: l'onomatopée comme signe indiciel?	pag. 44
DEUXIÈME PARTIE – <i>MISE EN QUESTION DE L'ONOMATOPÉE DANS LA BANDE DESSINÉE: UN SIGNE VERBO ICONIQUE</i>	
1. La BD, un médium «muette»: comment évoquer les sons?	pag. 45
2. Les niveaux d'énonciation par Meyer (2003) et Kleiber (2006)	pag. 49
3. L'onomatopée comme signe verbo-iconique	pag. 55
3.1. L'iconisme <i>graphique</i>	pag. 58
3.1.1 <i>Iconisme lié au dessin</i>	pag. 58
3.1.2 <i>Iconisme lié à l'emplacement et à son volume: lié au cadrage</i>	pag. 60
4. Fonctions <i>textuelles</i> de l'onomatopée	pag. 63
4.1. Deux fonctions de <i>base</i> : fonction <i>présentative</i> et <i>informative</i> (ou <i>narrative</i>)	pag. 63
4.2. Fonction d' <i>indice de lecture de l'image</i>	pag. 65
4.3. Fonction de <i>synecdoque</i> (et de <i>cadre</i>)	pag. 65
4.4. Fonction <i>réaliste</i>	pag. 66

4.5. Fonction de <i>spectacularisation</i>	pag. 67
4.6. Fonction <i>rythmique</i>	pag. 67
4.7. Fonction de <i>raccord</i>	pag. 70
4.8. Fonction de <i>tressage</i>	pag. 71
4.9. Fonction <i>caractérisante</i>	pag. 74
4.10. Fonction <i>métalinguistique</i> (ou <i>ludique</i>)	pag. 74
5. Le rire et l'onomatopée: une analyse du genre comique	pag. 77
Annexe 1.1. Figures 12 à 15: l'onomatopée comme mot libre	pag. 81
Annexe 3.1. Figures 16 à 21: la variété des styles graphiques	pag. 82
Annexe 3.2. Figures 22 à 23: Mc Claud et les variantes graphiques	pag. 83
Annexe 4.1. Figures 24 à 32: Les fonctions de l'onomatopée	pag. 85

TROISIÈME PARTIE - ANALYSE D'UN CORPUS DE BANDE DESSINÉE

1. Choix de la source	pag. 89
2. Analyse des occurrences	pag. 93
2.1. Isolement des onomatopées et leur fréquence: les paramètres	pag. 93
2.2. Premières remarques: une analyse quantitative	pag. 95
2.3. Analyse qualitative des occurrences	pag. 98
2.3.1. <i>Les bruits qui «font» le personnage</i>	pag. 98
2.3.1.1. <i>Taillard de Vorms: un personnage bruyant</i>	pag. 98
2.3.1.2. <i>Arthur: un héros discret</i>	pag. 105
2.3.1.3. <i>Un dernier exemple: BONK</i>	pag. 107
2.3.2. <i>Les bruits «quotidiens»</i>	pag. 109
2.3.2.1. <i>Le(s) téléphone(s)</i>	pag. 109
2.3.2.2. <i>Personnification des objets...</i>	pag. 112
2.3.2.3. <i>...et réification des personnages</i>	pag. 114
2.3.3. Les jeux de mots	pag. 116
Annexe 1.1. Figures 33 à 41: Fiche de personnages	pag. 119
Annexe 2.1. Figures 42 à 64: Les bruits qui «font» le personnage	pag. 120
Annexe 2.2. Figures 65 à 75: Les bruits «quotidiens»	pag. 124
Annexe 2.3. Figures 76 à 78: Les jeux de mots	pag. 127

CONCLUSIONS	pag. 129
Annexe 1. Liste des occurrences dans <i>Quai d'Orsay</i>	pag. 131
Annexe 2. Glossaire	pag. 147
RIASSUNTO	pag. 153
BIBLIOGRAPHIE	pag. 157
RÉFÉRENCES IMAGES	pag. 161

INTRODUCTION

Nous avons choisi d'explorer un domaine de la langue qui pose nombreux problèmes de définition. Du niveau grammatical au niveau sémantique, l'onomatopée a été largement étudiée, sans pourtant aboutir à une définition unique: l'hétérogénéité des définitions dans le dictionnaires et grammaires l'illustre.

Dans cette étude, notre objectif est de examiner comment l'onomatopée fonctionne à l'intérieur de la bande dessinée.

Dans une première partie nous abordons une définition linguistique de l'onomatopée qui analyse le débat sur le statut de cette catégorie de mots, des spéculations philosophiques à son traitement lexicographique et scientifique actuel. En particulier, à travers les ouvrages et les études linguistiques sur le sujet, nous interrogeons cette catégorie sur trois niveaux: phonématique, morpho-syntaxique et sémantique.

Nous étudions ensuite comme ce signe linguistique s'insère dans le contexte verbo-icnique de la bande dessinée (BD) en assumant des traits extra-verbaux. L'onomatopée, pour sa nature de signe, nous semble symboliser la BD, parce que dans ses composantes verbales et iconiques elle réalise ce «mariage» entre le texte et l'image particulier de ce médium.

Nous ne cherchons pas à définir ce qui est original et originel dans la BD, mais on constate que le rapport entre le texte écrit et l'image dessinée est une des caractéristiques formelles qui la constitue. Certes, ce «mariage» se retrouve aussi dans d'autres médias comme le cinéma (surtout à ses origines, lorsque la bande sonore n'existe pas), l'illustration publicitaire, les calligrammes. Là aussi, tout comme dans la BD, le langage est utilisé en fonction expressive. Nous croyons que cet épanouissement de la langue vers une nature expressive engage surtout la catégorie des onomatopées parce qu'elleS entretiennent déjà dans leur nature linguistique, au moins prétendument, des caractères iconiques.

Après avoir dressé un tableau des fonctions que l'onomatopée, comme signe verbo-icnique, engage dans la BD, nous analysons un corpus: *Quai d'Orsay*. L'analyse porte sur un *roman graphique*, c'est-à-dire un ouvrage limité dans le nombre de pages et intégral. Le point de départ de notre analyse relève quantitativement les

occurrences du phénomène, pour mener ensuite une étude sur les relations que l'onomatopée entretient avec les autres éléments verbaux et iconiques, le récit et le réseau général de l'œuvre.

Des fiches avec des documents iconographiques issus des BD sont annexées à notre étude pour illustrer pratiquement nos déductions. Nous avons choisi des extraits d'albums français des années soixante-dix à nos jours pour avoir une prospective temporelle la plus large possible; nous avons aussi préféré des auteurs qui pratiquent des genres différents autant au niveau du récit que sur celui du style graphique.

PREMIÈRE PARTIE – *UNE DÉFINITION LINGUISTIQUE*

1. L'origine des langues: une brève perspective historique

La question sur la nature de l'onomatopée semble interpeller l'origine du langage. L'onomatopée est-elle juste un cas limite et bizarre de la langue ou bien une sorte de langage «primaire»? Les notions de nature et de norme pour définir le langage ont créés deux «écoles de pensée» opposées et l'onomatopée a été souvent utilisée comme argument clés pour défendre l'origine par *mimesis*, naturelle, du langage. «Platon s'est déjà interrogé, dans le *Cratyle*, sur la portée d'une telle imitation [celle d'Aristote]: les mots imitent-ils les choses par la nature (*physei*) ou sont-ils le fruit d'une convention (*thesei*) culturelle?». ¹

Les alphabets de l' Occident, contrairement aux écritures idéogrammatiques de l'Orient, justifient bien notre approche saussurienne en ce qui concerne le rapport entre le monde et les mots. Malgré le discontinu entre la chose et le mot (première articulation) et entre le mot et sa forme écrite (deuxième articulation), on ne peut pas nier l'importance majeure de la tension des mots vers les choses: c'est à la base une idée littéraire et poétique que le langage essaie *d'aller aux choses même*. Cette tension se manifeste dans le cas-limite des onomatopées, ces mots qui semblent venir de la nature pour y retourner, en incarnant une sorte de preuve du lien entre la nature et les mots.

L'idée que l'onomatopée a joué un rôle dans l'origine des langues a eu ses

¹ REWSTER, J.-P., préface *Dictionnaire des Onomatopées*, dans ENKELL et RÉZEAU (2005 : 7)

souteneurs dans le XIX^e siècle. Ainsi Nodier dans son *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* (1808, puis 1828) est explicite et cohérent : «Prouver qu'aucune expression n'a été formé sans motif»; et pour lui, la première écriture, celle des hiéroglyphes, «était réel, c'est à dire qu'elle exprimait les choses mêmes». Aussi Renan dans *De l'origine du langage* (1848, puis 1858) écrit:

L'imitation ou l'onomatopée paraît avoir été le procédé ordinaire d'après lequel ils [les "premiers nomenclateurs"] formèrent les appellations. La voix humaine étant à la fois signe et son, il était naturel que l'on prît le son de la voix pour signe des sons de la nature. D'ailleurs, comme le choix de l'appellation n'est point arbitraire, et que jamais l'homme ne se décide à assembler des sons au hasard pour en faire des signes de la pensée, on peut affirmer que de tous les mots actuellement usités, il n'en est pas un seul qui n'ait eu sa raison suffisante, et ne se rattache, à travers mille transformations, à une élection primitive.²

Les linguistes du XX^e siècle se sont fort interrogés sur la question car l'étude de la langue comme système synchronique interpelle aussi les questions diachroniques de l'évolution et des origines du langage. C'est pour ça que Saussure dit que «c'est une idée très fausse de croire qu'en matière de langage le problème des origines diffère de celui des conditions permanentes.»³

Saussure est, sur tous les points, à l'opposé absolu des théories antécédents, il arrive même à nier l'existence des onomatopées (dans le sens de nier leur nature motivée). «Pour lui il n'y a pas de "nomenclateurs", premiers ou seconds, et l'arbitraire est le régime exclusif du signe. Il n'est pas certain qu'il soit "naturel" d'utiliser le son de la voix pour quelque signe que ce soit. Va-t-il jusqu'à dire que le langage n'a pas d'origine? Il ne récuse pas l'idée d'une humanité dépourvue de langage: "La nature nous donne l'homme *organisé pour le langage, mais sans langage articulé*"⁴.

On n'analysera pas davantage le débat qui entoure l'origine du langage car notre but ce n'est pas de faire des spéculations philosophiques sur un sujet qui ne sera pas utile pour nos analyses successives.

2 Renan, *De l'origine du langage*, Paris, Michel Lévy frères, 1858, pp. 135-136.

3 Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1974, p.24.

4 Arrivé, Michel, *Saussure : un langage sans voix ?*, in « RIFL », n.3, 2010.

2. L'hétérogénéité des définitions

L'onomatopée est une catégorie de mots qui, selon les définitions différentes et les études qu'on lui consacre, regroupe une quantité plus ou moins vaste des lexèmes caractérisés par leur processus de formation, comme l'indique l'étymologie grecque «création de mots».

Faut d'une définition unique et claire de l'onomatopée et du fait qu'on a la tendance à le marginaliser comme phénomène au «frontières de la langue»⁵, on a des problèmes de catégorisation, à partir de la taxonomie linguistique: leurs occurrences dans les dictionnaires et la catégorie (grammaticale?) «onomatopée» qui figure à côté des entrées ne sont pas cohérentes.

Je vais illustrer des cas d'incohérence dans les nomenclatures à l'intérieur d'un dictionnaire sans exemplifier les différences qu'on trouve d'un dictionnaire à l'autre.

2.1. Les entrées et les occurrences: analyse d'un dictionnaire

Notre analyse porte sur des entrées du *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition 2001.

PFF [pf], **PFFT** [pft], **PFUT** [pyt] onomat. ♦ **1** Interjection exprimant l'indifférence, le mépris. *Pffi...! Il en est bien incapable.*[...] ♦ **2** Interjection exprimant la soudaine disparition, la fuite de qqn ou de qqch. [...].

VLAN ou **V'LAN** [vlā] interj. ♦ **1** Onomatopée imitant un bruit fort ou sec [...]; **spécialt**, le bruit d'un coup.[...] - «Gouvernement général». *Vlan!* Et qu'il nous fasse marcher tout ce monde-là à la trique! [...] ♦ **2** N.m. *Un vlan*: un bruit fort et sec. [...] ♦ **3** N. et adj. (1867). Vx. *Élégance affiché*; société élégante et tapageuse. [...].

1.OUF ['uf] interj. ♦ **1** Vieilli. Interjection qui exprime la douleur soudaine, l'étouffement. *J'étouffe. Ouf, ouf* [...] ♦ **2** Mod. Interjection expriment le soulagement qui succède à un travail pénible, à un désagrément. À une impression d'étouffement ou d'oppression. *Ouf! Enfin, on respire. Ouf! Bon débarras.* - N.m. *Pousser un ouf de soulagement.*

5 Fresnault-Deruelle écrit sur ce sujet dans *Cahier de lexicologie* (1971): *Aux frontières de la langue: quelques réflexions sur l'onomatopée dans la bande dessinée*. Dans l'article il cite la position de Togeby (1951) qui considère les onomatopées au-delà du niveau de la langue, une sorte de traduction des bruits qui se trouve accidentellement donnée par des lettres.

BOUM [bum] interj. et n.m ♦ **1** Interj. Sert à évoquer le bruit sonore de ce qui tombe ou explose. *Et boum! Tout est tombé, ça a fait boum!* → **Badaboum** [...] ♦ **2** N. m. Bruit sonore de ce qui tombe ou explose. *Ça fait un de ces boums en tombant!*[...] **3** N. m. (attesté mil. XX, mais antérieur → Boumer). Fig. (confondu en ce sens avec boom). Succès brutal, réussite financière retentissante. *Sa nouvelle pièce a fait un boum.*[...] **DÉR.** Boumer. ♦ **COMP.** BADABOUM. — **HOM.** Boom, 2. **boum.**

Avec ces exemples on constate une certaine ambiguïté entre les occurrences de *onomatopée* et *interjection*: on utilise l'une pour définir l'autre (dans *pff* et *vlan*) mais en même temps ils semblent former deux catégories grammaticales distinctes (*pff* vs *vlan*, *ouf* et *boum*).

Une hypothèse sur l'utilisation de ces mots serait une double interprétation qu'on peut leur donner.

Alors *interjection*, dans sa occurrence comme information qui suit l'entrée, est bien évidemment l'indication d'une catégorie grammaticale alors que sa occurrence dans l'article a un sens plus étendu qui fait référence à une «valeur interjective»: est-il le cas de l'expression d'une modalité énonciative⁶? Dans l'article, «interjection» exprime qqch qui est souvent une attitude subjective: ici, l'*indifférence*, le *mépris* et le *soulagement*.

Et pareillement, *onomatopée* indique une catégorie grammaticale et une «valeur onomatopéique» qui concerne l'*imitation de bruits*.

La question sur la catégorie grammaticale des onomatopées et des interjections reste, de toute façon, irrésolue et les définitions mêmes que le dictionnaire donne ne sont pas toujours applicables aux occurrences. Pour le *GR* l'interjection est «un mot invariable pouvant être employé isolément pour traduire une attitude subjective du sujet parlant»; cette définition peut bien s'appliquer aux mots qui sont cités dans cette entrée (*ah!*, *oh!*, *zut!*) mais on a du mal à l'appliquer à nos «boum» et «vlan».

Cependant, la définition est cohérente lorsqu'elle est utilisée dans l'entrée de «pft» et «ouf».

Par contre, l'onomatopée est définie un «mot qui imite par le son la chose dénommée

6 «la modalisation se compose d'un certain nombre d'actes énonciatifs de base qui correspondent à une position particulière - et donc à un comportement particulier - du locuteur dans son acte de locution.» Charaudeau (1992 : 574).

(son ou cause du son). *Gazouillis, boum, crac, snif, vrombir...sont des onomatopées.*». Par les exemples qui sont donnés (un n.m, une interj. et n. une interj., un verbe), on constate que l'onomatopée est d'abord une catégorie «supra-grammaticale» et alors toute occurrence comme catégorie grammaticale, comme dans «pff», semblerait inappropriée.

En plus, très souvent la glose n'indique que la valeur sémantique de base, alors que certaines onomatopées expriment aussi une dimension aspectuelle comme la rapidité ou la soudaineté d'un procès.

2.2. Définitions dans les dictionnaires de langue et œuvres linguistique

Dans cette étude nous essayerons de déployer les différentes acceptions qu'on donne à l'onomatopée pour aboutir à une définition cohérente et efficace qui sera le point de départ pour notre analyse du phénomène comme signe verbo-iconique (deuxième partie) et qui sera utile dans l'analyse de notre corpus (troisième partie).

Nous allons d'abord voir les définitions données par certains des ouvrages consultés pour analyser les frontières différentes qui définissent ce domaine mais aussi les points en commun. Nous avons souligné des mots pour mettre en évidence les traits pertinents à l'onomatopée dans chaque définition.

*Le Grand Robert*⁷:

ONOMATOPEE [ónomatópe] n. f. *Ling.* Création de mot suggérant ou prétendant suggérer par imitation phonétique la chose dénommée; le mot imitatif* lui-même. Onomatopées désignant des sons naturels ou artificiels (cris d'animaux, etc.). Onomatopées du langage infantin. Onomatopée consistant en une véritable création, en un arrangement d'une forme antérieure... Onomatopées simples, doubles (pan pan!), polysyllabes... - Principales onomatopées employées en français: ahou, aïe [...] vlan, vroum, zest, zim boum boum, zzz. La bande dessinée use volontiers d'onomatopées empruntées à l'anglais (par ex. : sniff, splash...) mais rarement des onomatopées françaises traditionnelles.

Les onomatopées servent à former des noms (crincrin, gazouillis, roucoulement), des interjections (boum, floc), des adverbes (cahin-caha), des verbes (carcailler, chuchoter, chuintier, cliqueter, coasser, crisser, croasser, gazouiller, papoter, piailler, piauler, ronronner, roucouler, susurrer, vrombir, zozoter, etc.); on peut y rattacher certains mots enfantins formés par redoublement de syllabes

⁷ REY, Alain, dirigé par, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2001

(maman, papa, toutou, pipi...) et des refrains de chansons (tra la la...). Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises, de Ch. Nodier (1808). REM. Cet ouvrage donne à onomatopée un sens très large, englobant tous les mots supposés avoir une origine expressive, au nom d'une théorie "imitative" de l'origine du langage. DÉR. Onomatopéique.

*Grand Larousse de la langue française*⁸:

ONOMATOPÉE : n.f. (bas lat. onomatopœia ; du gr. onomatopoiia, création de mots). Ling. 1. Processus permettant la création de mots dont le signifiant est étroitement lié à la perception acoustique des sons émis par des êtres animés ou des objets du monde réel. - 2. Unité lexicale formée par ce processus et pouvant désigner un bruit, un animal, une chose. ENCYCL. À la différence des signes arbitraires (par ex. enfant, parler), de mots tels que coucou, frou-frou, craquer, créés par onomatopée, sont motivés. Ce processus créatif s'inscrit, évidemment, dans le système phonologique de chaque langue, qui en contrôle l'extension. [...] onomatopées lexicalisées (clac, vlan), dont certaines ont même un statut dénotatif (Un coucou. Un teuf-teuf. Ronronner), soit en créer, selon sa sensibilité, l'effet recherché, etc., (mii, maou, mouff pouvant fonctionner comme variantes idiolectales de miaou). Les onomatopées, à la différence des interjections, fonctionnent en langue comme des unités linguistiques à part entière ; elles sont affectées d'un système de distribution et de marques et sont aptes à subir des dérivations : Il poussa des miaous déchirants. Le professeur fut pschutté à son premier cours.

Le Trésor de la Langue Française informatisée:

ONOMATOPÉE, subst. fém.

A. Création de mots par imitation de sons évoquant l'être ou la chose que l'on veut nommer. *Le génie que je suppose pénétre par l'onomatopée dans la nuit de la formation des langues* (SENANCOUR, *Rêveries*, 1799, p.216):

1. ... si l'on remonte à l'état primitif de toutes les langues, que trouvera-t-on à leur origine? Quelques cris plus ou moins articulés, que nous avons appelé *interjections*, quelques mots la plupart monosyllabes, formés le plus souvent par onomatopée et servant de noms, voilà ce que nous y voyons.

DESTUTT DE TR., *Idéol.* 2, 1803, p.117.

B. *P. méton.* Mot ainsi formé. *L'idée de rouge se fit a sur la crête de coq, puis sur le coq et enfin sur le chant du coq que rendait l'onomatopée coquelicot ou coquericot* (GOURMONT, *Esthét. lang. fr.*, 1899, p.192):

2. Quant aux onomatopées authentiques (celles du type *glou-glou, tic-tac, etc.*), non seulement elles sont peu nombreuses, mais leur choix est déjà en quelque mesure arbitraire, puisqu'elles ne sont que

8 DUBOIS, Claude, GARNIER, Yves, CASALIS, Didier, *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Larousse, Paris, 1984, Vol.7.

l'imitation approximative et déjà à demi conventionnelle de certains bruits...
SAUSS. 1916, p.102.

— *P. ext.* Cri, son, groupement de sons, accompagnant habituellement certains gestes ou exprimant une sensation, certains sentiments, et grammaticalement proches de l'interjection. *Le roi jouait avec son fils, (...), il lui disait de ces folles et vagues paroles, jolies onomatopées que savent créer les mères et les nourrices* (BALZAC, *Confid. Ruggieri*, 1837, p.312).[...]

*Le Bon Usage*⁹:

Les onomatopées sont des mots censés reproduire des bruits. [...] Les onomatopées servent de mots-phrases : CHUT! [...] Mais elles peuvent aussi être nominalisées pour désigner, soit le bruit lui-même, soit l'animal ou l'objet qui le produisent [...]. Certaines onomatopées peuvent aussi s'employer comme adverbes [...]. D'autres donnent naissance à des verbes [...]. À côté des onomatopées proprement dites, il y a des mots expressifs, qui représentent, non plus des sons mais des mouvements, des formes, etc.

Dans les dictionnaires et dans les grammaires on trouve des définitions variées qui concernent une interprétation plus ou moins vaste mais qui sont réunies par le fait qu'une onomatopée est un mot dont la prononciation ressemble au son qu'il signifie ou qui a été à l'origine de sa formation. Ce trait définitoire est particulier à l'onomatopée.

Pour notre analyse on adoptera comme point de départ la définition du *Dictionnaire de linguistique* de Dubois¹⁰:

On appelle onomatopée une unité lexicale créée par imitation d'un bruit naturel : *tic-tac*, visant à reproduire le son du réveil; *cocorico*, imitant le chant du coq, son des onomatopées.

On distingue l'imitation non-linguistique (reproduction par un imitateur, parfois à la perfection, du chant du coq) et l'onomatopée. Celle-ci s'intègre dans le système phonologique de la langue considérée[...]. En outre, l'onomatopée constitue une unité linguistique susceptible d'un fonctionnement en langue, affecté d'un système de distribution et de marques: on dira *des cocoricos*, *un oua-oua agressif*; éventuellement des dérivées seront possibles: un néologisme *cocoriquer* recevra aisément une interprétation sémantique.[...]

Beaucoup d'unités apparemment onomatopéiques sont simplement le produit de l'évolution phonétique si *fouet* et *siffler* nous paraissent imiter des sons non linguistiques, les sources latines

9 Goosse A. – Grevisse M., *Le Bon usage. Grammaire française*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2007, p. 212.

10 Dubois, Jean, a cura di, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002, p. 334.

flagellum et *sibilare* sont beaucoup plus éloignée de l'onomatopée. La motivation que le français put découvrir ici n'est donc que remotivation [...] La théorie de l'arbitraire du signe s'oppose radicalement à une conception onomatopéique de l'origine des langues.

Toutes les définitions de l'onomatopée portent sur trois axes qui caractérisent ce signe linguistique: le processus de formation du mot et l'aspect phonématique, le statut lexicale et grammaticale, le rapport avec le référent qu'elles signifient. Dans notre travail nous essayons de développer ces axes pour aboutir à une définition linguistique du phénomène cohérente avant d'analyser quelles formes il prend dans la bande dessinée.

3. L'imitation

C'est à cause de sa nature mimétique, par le fait que n'importe qui peut imiter des sons qu'il entend autour de soi, que la prolifération des nouvelles onomatopées dans le langage (à travers des néologismes ou des calques¹¹) est très riche. On peut toujours inventer des onomatopées et être compris par notre interlocuteur qui ne les connaît pas, car le référent est, en quelque sorte, présent dans les phonèmes qui composent le mot.

Comme on le constate par les définitions, l'onomatopée est définie par sa «création»: «création de mot(s)» (*Grand Robert*), «processus qui permettant la création de mots...» (*Grand Larousse*), «une unité lexicale créée par...» (*Dictionnaire de linguistique*). Elle est donc définie en relation à l'acte même de formation de cette catégorie de mots. C'est un procédé de création stylistique et néologique qui la définit. Ce processus prétend être imitatif, voire avoir une motivation.

Cette conception des mots semble contraster avec toute notion qu'on a du langage verbal qui a ses racines dans l'interprétation saussurienne de la langue: un système des signes arbitraires. Alors que là on se trouve en face à des signes motivés.

On sait qu'un des traits définitoires du signe est le lien arbitraire qui unit celui-ci au référent. «Il n'y a pas plus raison d'appeler tel bovidé vache, que de l'appeler *cow*, ou *Kuh*. L'onomatopée, en revanche, crée entre signe et référent un lien nécessaire, parce qu'elle est mimétique: la structure phonique de son signifiant imite le bruit auquel il se réfère : *crac!* reproduit phonétiquement un craquement.»¹²

Les onomatopées sont pourtant arbitraires par le fait même, comme De Saussure le met en évidence, que deux langues utilisent des signifiants onomatopéiques différents pour, à peu près, le même signifié.

À partir de cette preuve de la variation de mots selon les langues, on constate que le mimétisme de l'onomatopée n'est pas absolu car «les mêmes choses font des bruits

11 Emprunts à l'anglais, notamment par le biais de la bande dessinée, ainsi *blam*, *crunch*, *ouah*, *oups*, *snif*, *splash*, *waouh*.

12 BARBÉRIS, Jeanne-Marie, *Onomatopée, interjection: un défi pour la grammaire*, in: «L'Information Grammaticale», N. 53, 1992, pp. 52-57

différents et les mêmes bruits sont perçus différemment»¹³. Ce «décalage» dépend du fait que c'est toujours une question d'imitation et non de reproduction. On cherche à évoquer quelque chose grâce à des similarités formelles entre un élément (la chaîne phonématique d'un mot) et un autre (le bruit du monde). En d'autres termes, les onomatopées ne reproduisent pas à l'identique le «son d'origine» mais ce sont des mots qui s'efforcent de le rappeler, et comme tous les mots, elles sont limitées par les caractéristiques phonologiques du langage humain. D'abord des limites articulatoires: nos organes phonatoires ne peuvent reproduire tout bruit du monde. Ensuite, chaque langue est limitée, comme l'ont théorisé les linguistes du Cercle de Prague, par une surdité phonologique: les habitudes sélectives liées à notre langue maternelle ne permettent que de percevoir certains phonèmes et pas d'autres¹⁴.

Cependant, nous tendons à voir dans ces signes l'aspect motivationnel car la même origine vérifiable et concrète qui est le bruit du monde crée un lien « naturel » avec le référent. C'est pour ça qu'on retrouve des traits communs dans les onomatopées de langues différentes: le coq fait *chicchirichi* en Italien, *cock-a-doodle-do* en Anglais et *cocorico* en Français.

La caractéristique de l'onomatopée qui la distingue des autres mots qui désignent des bruits naturels, comme «cri» ou «aboiement», est qu'elle *désigne* et en même temps *représente* l'élément auquel se réfère.

Cette iconicité, imaginaire, réelle ou aperçue comme telle, est à la base de la définition de cette catégorie comme à la limite du langage: des mots motivés dans un système de signes arbitraires.

Bien que l'onomatopée soit un mot imitatif et donc, en quelque sorte, motivé, elle

13 ENKELL, P. & REZEU, P., *Dictionnaire des onomatopées*, Paris, PUF, 2005, p. 20.

14 Ce «défit» cognitive a été expliqué par Troubetzkoy (1939 : 54) comme le «crible phonologique»: «Le système phonologique d'une langue est semblable à un crible à travers lequel passe tout ce qui est dit. Seules restent dans le crible les marques phoniques pertinentes pour individualiser les phonèmes. Tout le reste tombe dans un autre crible où restent les marques phoniques ayant une valeur d'appel; plus bas se trouve encore un crible où sont triés les traits phoniques caractérisant l'expression du sujet parlant. Chaque homme s'habitue dès l'enfance à analyser ainsi ce qui est dit et cette analyse se fait d'une façon tout à fait automatique et inconsciente. Mais en outre le système des cribles, qui rend cette analyse possible, est construit différemment dans chaque langue. L'homme s'approprie le système de sa langue maternelle. Mais s'il entend parler une autre langue, il emploie involontairement pour l'analyse de ce qu'il entend le "crible phonologique" de sa langue maternelle qui lui est familier.»

reste tout simplement un mot: donc un élément d'un système auquel elle doit s'intégrer synchroniquement (d'abord phonétiquement, mais aussi morpho-syntactiquement) et diachroniquement (selon sa implantation dans l'usage et sa disparition éventuelle¹⁵).

On peut résoudre la question en parlant d'une «semi-conventionalité» pour les onomatopées. Elles sont motivées à cause de leur rapport avec le référent, mais tendant à l'arbitraire à cause de leur nature de signe linguistique. Cette tendance est plus apparente pour deux «types» d'onomatopée:

- des mots qui sont fortement lexicalisés (*pff*, *plouf*, *gloup*, *berk*) ont leur signification spécialisée et on les comprend non seulement pour leur nature mimétique mais parce qu'on les connaît comme on connaît n'importe quel autre mot dans la langue;
- l'onomatopée qui n'est pas traduite perd sa nature mimétique pour devenir signe d'elle-même.

L'adoption de nouvelles onomatopées, étrangères ou pas, et leur lexicalisation (comme attribution d'un signifié à un signifiant à travers l'usage) sont des pratiques que se développent à travers le biais de la bande dessinée.

3.1. Le phono-symbolisme

D'après la définition la plus étendue qu'on pourrait donner à l'onomatopée, celle des *mots dont la nature phonétique évoque la chose dénommée*, des lexèmes qui ne sont pas forcément des imitations d'un bruit peuvent aussi être considérés comme des onomatopées.

Il y a des mots où les sons, le signifiant ou une partie de celui-ci, donnent une indication de la signification du mot ou renforcent l'idée que le mot exprime; le

¹⁵ Dans le *Dictionnaire des onomatopées*, Enkell et Rezeu parlent des onomatopées-souvenirs (ex tic-tac du moulin et du l'horloge) ou de celles qui disparaissent (onom. évoquant tel concert du 16^e ou 17^e siècle où les imitations médiévales de la trompe de chasse *tran tran tran tran*) ou qui sont remplacées: l'applaudissement de *ta ta* à *clap clap*.

phénomène est appelé *symbolisme des sons* ou *phono-symbolisme*. Ce «mimétisme» des phonèmes pourrait nous confondre entre ce que c'est un un *mot imitatif* (les onomatopées) et plus en général un *mot expressif* qui n'imité pas directement un son ; pourtant elle peut dériver d'un mot imitatif. Ces mots expressifs, au contraire de ceux imitatifs, expriment des caractéristiques autres que le sons mais. Le *Grand Robert* remarque cette ambiguïté en parlant du Dictionnaire raisonné des onomatopées de Charles Nodier: «REM. Cet ouvrage donne à onomatopée un sens très large, englobant tous les mots supposés avoir une origine expressive, au nom d'une théorie "imitative" de l'origine du langage.».

Le Bon Usage et les grammaires en général séparent ces deux notions: «À côté des onomatopées proprement dites, il y a des mots expressifs, qui représentent, non plus des sons mais des mouvements, des formes, etc.»¹⁶. *Riquiqui* évoque la petitesse alors que l'onomatopée évoque toujours un son. Enfin, c'est le référent qui distingue les deux catégories, alors que le phono-symbolisme, la mesure où le phonétisme dur ou doux semble correspondre à des traits du signifié qu'ils représentent, est commun aux deux.

Lorsqu'on parle de phono-symbolisme on est encore dans le débat sur l'arbitraire de la langue. D'une part on sait que l'onomatopée, comme tout mot expressif, respecte les limitations de l'inventaire phonématique et les règles phonotactiques de la langue naturelle dont elle fait partie; d' autre part il semble, et un nombre de linguistes¹⁷ en ont écrit, que le choix de tel type de phonie pour tel type de signifié est plus probable que le cas où le choix arbitraire serait absolu.

Cette expressivité des phonèmes permet que «elle [Genette, analyse de *Crise de vers* dans *Seuils II*] voit le /i/ claire et le /u/ sombre. Jakobson y trouve plutôt l'opposition du petit et du gros. Le *i* est rouge dans *Voyelles* de Rimbaud.»¹⁸

On cherchera à exemplifier: on reprenne le mot *riiquiqui* où le phonème [i] est censé renforcer l'idée de petitesse. D'où vient cette idée ? Probablement il faut d'abord

16 Goosse A. – Grevisse M., *œuvre cit.*, p. 212.

17 Jespersen (1922), Weinreich (1963), Jakobson (1966), Fonagy (1970-1971).

18 Meschonnic, Henri, préface au «Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises», Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1984.

chercher une motivation au niveau *acoustique* et *articulatoire* du phonème.¹⁹

Par exemple, entre les voyelles [u] e [i] tout locuteur accordera à la deuxième le fait d'être plus pointue de la première. Probablement on s'instaure un lien entre le trait *articulatoire* [haut] de [i], le trait *acoustique* [aigu] et analogiquement le trait *sémantique* [pointu]. Parallèlement, pour l'ouverture de la bouche qui entretient le trait *articulatoire* [fermée], la voyelle [i] acquiert le trait *sémantique* [petit]. Cependant, c'est important de remarquer que une valeur sémantique ne pourrait être attribuée que grâce à une opposition phonématique: on peut ajouter une valeur symbolique au [i] parce qu'il y a d'abord, par exemple, une opposition aigu ~ grave, antérieur ~ postérieur en rapport à le phonème [u].²⁰

Nous croyons que le phono-symbolisme agit plus profondément dans les onomatopées que dans des autres lexèmes où des dérivations étymologiques est arbitraires s'imposent. En cherchant de reproduire un bruit sombre on utilisera, même inconsciemment, des voyelles plus *graves* parce que ce sont elles qui rassemblent les plus à le bruit qu'on entend. C'est parce que l'imitation «est le fruit d'une interprétation intersubjective qui se donne pour une traduction ou, plus exactement, pour une transposition dans le langage des mots supposé du monde.»²¹ Le rapport phonologique peut s'accorder avec l'opposition sémantique comme en Russe: [djen] (voyelle claire pour jour) et [noc] (voyelle sombre pour nuit). Au contraire, comme le fait remarquer Mallarmé dans ses *Divagations*, le Français est ambiguë parce qu'il confère une voyelle *claire* à *nuit* et une voyelle *sombre* à *jour*.

La question de la motivation phonétique ne peut pas être résolue: le rapport motivationnelle entre les phonèmes et les signifiés des mots fait-il partis d'une motivation linguistique où plutôt d'une cas arbitraire qui subit après une rémotivation? Autrement dit: y a-t-il une vrai lien, même inconscient comme une sorte de tendance naturelle, à faire combiner certains formes (sonores) à certains

19 Bien que nous donnons une motivation du sème *petit* au phonème *i* - mais on pourrait donner bien des contrexemples: l'anglais utilise le même phonème pour *big* et *little* - ne sera pas question ici d'affirmer si le phono-symbolisme est un élément particulier du langage, mais de voir plutôt quelles sont les possibilités expressives de la langue.

20 Jakobson (1966) en donne ainsi une exemple: «se, per esempio, un test sull'opposizione fonematica grave ~ acuto, si domanda quale dei due termini, /i/ o /u/, è il più oscuro, alcuni soggetti potranno rispondere che per loro il problema non ha senso, ma quasi nessuno affermerà che /i/ è il termine più oscuro» (p. 211).

21 J.-P. Resweber dans la préface de ENKELL, P. & REZEU (2005).

contenus (sémantiques)? Y a-t-il une sorte de *nature* dans le langage qui lui est particulier ou on se trouve juste en face à des *conventions arbitraires* et sociales et toute forme de motivation est seulement une coïncidence du système? Ne sera pas ici le lieu pour approfondir un tel débat entre voix, nature et langage. Cependant, ça sera intéressant, pour notre étude des onomatopées, d'analyser cette motivation phono-symbolique sur les occurrences des nos corpus et surtout dans le cas des nouvelles formations.

Fresnault-Durelle, dans son étude des «structures onomatopéiques»²² donne au voyelles le rôle d'attribuer le trait sémantique de sonorité au bruits que l'onomatopée cherche à imiter même si le mot est inarticulable ou difficilement articulable («humpf», «rraawh», «ghouhougrptch», ecc.)

Pour ce qui concerne les consonnes, en a la tendance à leur donner un rôle expressif un peu plus précis. Leur occurrence dans les onomatopées est dominante: Deruelle les appelle la *charpenterie verbale* en estimant un rapport 4-1 entre consonnes et voyelles. Le fait d'un consonantisme enclin à se «sémantiser» met en évidence la valeur expressif de ces mots «imitatifs» car elles tendraient à faire de l'expression le contenu même du message.

On retrouve qu'on a des similarités entre des mots représentant des bruits similaires. Les lettres *s*, *h* et *f* sont souvent utilisées pour les bruits soufflants (*pff*, *shwoosh*), *s*, *l* et *h* quand quelque chose tombe à l'eau (*plouf*, *splash*) et *c* et *k* expriment souvent des bruits secs (*crac*, *klonk*). D'où vient-il? Les signifiés, ou plutôt les sèmes (traits sémantiques), qu'on peut attribuer aux consonnes sont strictement liés à leur catégorisation selon leur modalités articulatoires du son:

- *liquides* ([l] e [R] mais aussi les nasales [m] et [n]): bruit doux et fluide;
- *explosives* (occlusive sourdes fortes [p], [t] e [k] et les occlusives sonores plus douces [b], [d] e [g]): bruit d'explosion;
- *sifflantes* (les fricatives stridentes [s] e [z] et la fricatives plus «soufflante» [f]): bruit de frictions plus ou moins aiguë;
- *chuintantes* (les fricatives [ʃ] e [ʒ]): bruit de friction *plus grave que ce de*

22 Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande: essai sur les comics*, Hachette, Paris, 1977.

sifflantes;

- *mouillées* (les palatalisées, le yod [y] et le [ɲ]): bruit de salive contre le palais;
- *vibrantes* (le [r] apicale ou le [R] ovulaire roulé) : vibration de la pointe de la langue ou de la lèvre.

On prend en considération la catégorie des *chocs*. On voit que des consonnes «charpentent» cette classe d'onomatopées: ce sont des occlusives bilabiales pour marquer l'explosion (*bang, pof, bing*), aussi des sifflantes et chuintantes pour marquer une certaine friction soit du matériel en contact soit de l'air (*slam, vlan, chtac*) et le [k] pour des bruits secs (crac, klonk). On remarque que à ces *chocs* au « radicale flexible »²³ [a], [ã], [o], [õ] on ajoute souvent des semi-voyelles comme [l] et [r], comme des « infixes » aux consonnes.

Phonétiquement, lorsqu'ils (*l* et *r*) se trouvent après une voyelle, il y a un allongement vocalique provoqué par la consonne douce, allongeante, qui suit. Avant la voyelle leur rôle serait ce-lui de retarder la production du bruit en donnant aussi une modulation progressive de la consonne initiale jusqu'à l'impact de la voyelle qui est le point plus « fort » de l'événement sonore.

ex. VLAN [vlã]

- [v] marquant la friction de l'explosion ;
- [l] retardant la production du bruit ;
- [ã] marquant la sonorité du bruit.

Si on prend un choc qui n'a pas des liquides «retardants» comme «boum», on constate que c'est un bruit caractéristique pour une forte *soudaineté*, trait qu'on retrouve aussi dans les entrées des dictionnaires.²⁴

La présence de ces infixes permettrait de reconnaître des variants pour des bruits «proches» comme dans la série de *chocs*. Alors au sème «mollesse» du [l]

²³ C'est le rôle que Deruelle (1977) donne aux voyelles dans la structure de l'onomatopée.

²⁴ BOUM: «Onomatopée servant à suggérer le bruit soudain, fort et grave, produit par une explosion, un choc, une chute...» *TLF informatisé*.

s'ajouterait le sème «retardement» et au même temps le phonème subirait une formalisation dans les onomatopées ou dans une série particulière entre elles. Donc on considérerait des concaténations phonologiques non arbitraire dans la langue.

La présence de ces infixes permettraient de reconnaître des variants pour des bruits «proches» comme dans la série de *chocs*.

En plus, les consonnes-mêmes peuvent soit donner soit renfoncer la sonorité d'un mot et donc l'attribuer à son référent. «*Pff*» n'est formé que par des consonne sourdes (l'équivalent sonore serait **Bv*) représente et signifie un sons sourd.

L'expressivité des consonnes, et donc leur effet de symbolisme sonore ne se peut trouver dans n'importe quel mot. M. et P. Léon identifient ce effet à une consonne que «pour trois raisons: 1) parce qu'elle charpente une *onomatopée*; 2) ou qu'elle apparaît dans une mots onomatopéique; 3) ou dans une séquence de mots dont le sens se prête à l'accompagnement expressif de la consonne.»²⁵ Et donc les consonnes, au contraire des voyelles, n'auraient pas un pouvoir expressif que dans certains contextes (accompagnement expressif) ou classe de mots (onomatopées et mot onomatopéiques).

En résumant, ce phénomène d'associations symboliques qu'on appelle phono-symbolisme est du à la structure acoustique des phonèmes, à leur mode d'articulation et à leur distribution (plus haut que, plus grave que, etc.).

Dernièrement on peut accorder aussi à la «longueur» des onomatopées une valeur symbolique ou, plutôt, iconique. Le caractère d'être monosyllabiques et de former peut des «syntagmes» est cohérent avec la natures des référents: les bruits sont souvent des productions sonores soudaines et brèves.

²⁵ LÉON, Monique et Pierre, *La prononciation du français*, deuxième éd., Paris, Armand Colin, 2009, p 71.

4. Le statut morpho-syntaxique

Jusqu'au ici nous avons analysé l'onomatopée dans sa «nature» et son référent: comme un *mot imitatif* qui cherche à évoquer, à travers la chaîne phonématique, un *bruit naturel*. Ces paramètres seront fondamentaux pour ne pas confondre l'onomatopée avec d'autres catégories, avec lesquelles elle est souvent identifiée à cause des ressemblances morpho-syntaxiques.

Maintenant, nous essayerons d'analyser quelles sont les classifications grammaticales qu'on donne à l'onomatopée et de trouver une voie pour la distinguer des autres catégories «proches», surtout de celle des interjections.

La définition à laquelle nous voulons arriver pour notre analyse des occurrences dans la BD tendra à une opération sélective du phénomène, en séparant les onomatopées des autres mots onomatopéiques. Pour cela nous aborderons une définition morpho-syntaxique qui nous rapprochera à la catégories des interjections, mais après nous nous en détacherons à travers l'analyse des fonctions du langage de Jakobson liées aux valeurs «interjectives» et «onomatopéiques».

Dubois a le mérite, dans son *Dictionnaire de linguistique*, d'affirmer à plein titre le statut de l'onomatopée comme lexème: «signe linguistique susceptible d'un fonctionnement en langue, affecté d'un système de distribution et de marques: on dira des *cocoricos*, un *oua-oua* agressif» et en même temps d'exclure la catégorie de mots qui comprend les verbes onomatopéiques (*tinter*, *vrombir*, *miauler*, etc.) ou des substantifs onomatopéiques (*miaulement*, *gazouillement*).

Ces mots onomatopéiques sont souvent dérivés d'onomatopées ou vice-versa. Ce sont des mots qui, au contraire des interjections et des onomatopées, s'enchainent à la structure syntagmatique de la phrase et sont limitées à certaines positions selon leur fonction/catégorie grammaticale.

Tout lecteur pourrait aisément se figurer ce phénomène qui est l'onomatopée dans la BD: la matérialisation d'un bruit ou cris naturel qui envahit l'espace de l'image. Linguistiquement c'est un mot (ou un groupe des mots plus ou moins enchainées synthétiquement) isolé et court: essentiellement des *mot-phrases*.

À cause du même critère syntaxique nous restreindrons le domaine donné par

Dubois qui comprend des onomatopées avec emplois de substantif «on dira des *cocoricos*, un *oua-oua* agressif», en voici un exemple:

- 1) Les *cocoricos* que j'ai entendus m'ont réveillé.
- 2) *Cocorico!* Le soleil se lève sur notre petit village.

Cocoricos dans le premier cas est bien évidemment un substantif (précédé d'un article, à la forme plurielle, suivi par...) et donc il ne peut être enlevé de la chaîne énonciative-syntagmatique sans que la phrase perde son sens. Dans le deuxième cas on est en face d'un élément détaché et indépendant formant une phrase à lui-même. Nous donnons des preuves syntaxiques (l'étoile - * - marque l'agrammaticalité et le point(s) d'interrogation(s) -?- marque(nt) l'acceptabilité):

- 3) *Les [] que j'ai entendus m'ont réveillé. (Suppression);
- 4) [] Le soleil se lève sur notre petit village. (Suppression);
- 5) Les *cris* que j'ai entendus m'ont réveillé. (Substitution avec un substantif);
- 6) ?*Cri du coq!* Le soleil se lève sur notre petit village. (Substitution avec un syntagme nominale);
- 7) *Le coq crie!* Le soleil se lève sur notre petit village. (Substitution avec une phrase: SN + SV).

On constate que «l'onomatopée» dans l'occurrence 3 est indispensable au sens et à la grammaticalité de l'énoncé, alors que dans l'occurrence 4 ne l'est pas. À travers les exemples 4, 6 et 7 on se rend compte que l'onomatopée ne donne que des informations en plus concernant à la fois le bruit et son origine. Cependant dans ces substitutions (6 et 7) on perd une partie du sens, le sème *soudaineté* qui est suggéré par sa forme: l'onomatopée est (presque) toujours une expression courte dans sa forme et qui n'a pas besoin de s'enchaîner à d'autres mots pour véhiculer son message. On voit que sa forme syntaxique est celle de *mot-phrase* ou *phrasillons*: expressions utilisées par Tesnière²⁶ dans sa définition de ces «équivalents de phrases entières» qu'il considère les interjections.

²⁶ Tesnière dans *Eléments de syntaxe structurale* (1969) distingue entre les phrasillons ceux impératifs (chut!), ceux imitatifs (boum !) et ceux impulsifs (aïe!).

4.1. L'onomatopée et l'interjection

Quel est le rapport entre interjection et onomatopée? L'onomatopée est-elle une sous-catégorie de l'interjection ou vice-versa?

Notre point de départ sera la définition que Dubois (2002 : 265) nous donne d'*interjection*: «un mot invariable, isolé, formant une phrase à lui seul, sans relation avec les autres propositions et exprimant une réaction affective vive». Puis sont exposés les traits caractéristiques de l'interjection:

- «Dépourvus de contenu sémantique» qui est véhiculé «grâce à l'intonation que leur confrère le locuteur»;
- l'invariabilité et le figement: «bon nombre d'interjections ne sont pas décomposable en éléments signifiants; elles procèdent de cris (*Ah ! Il est enfin là. Je crois, hum, que je vais refuser*) ou d'onomatopées (*Clac ! J'ai dit ce que je pensais. Zut ! J'ai oublié mon carnet*). D'autres d'apparence analytique, sont cependant devenues des formes invariables et figées, la signification particulière attachée aux mots qui les composent ayant disparu. C'est le cas de certaines syntagme nominaux (*Ciel! Mon œil!*), de certaines adjectifs (*Joli!*), de certaines adverbes (*Encore!*), de certaines expressions verbales (*Tiens ! Tu Vois !*)»;
- place libre: «ils échappent aux contraintes syntaxiques (n'ont pas de place définie dans la chaîne syntagmatique: elles peuvent interrompre l'énoncé entre deux pauses, ou remplacer, en situation, un énoncé à elles seules. *Ah! Ah!* (Je m'en doutais). *Hein?* (Tu disais?)».²⁷

Nous trouvons cette définition cohérente et utile pour définir notre domaine. Cependant il faudrait l'analyser et trouver des outils pour distinguer cette catégorie de celle des onomatopées.

Dans les derniers deux points, Dubois présente les caractéristiques morpho-syntaxiques de l'interjection. Ce sont elles qui poussent les grammairiens à classer les

²⁷ Les seules restrictions positionnelles sont d'ordre textuel et argumentatif, elles n'engagent pas la syntaxe. On utilise ces expressions de la façon la plus expressive et fonctionnelle: par exemple une interjection qui doit attirer l'attention se doit nécessairement trouver au début.

onomatopées comme interjections. Dubois-même inclut les onomatopées (*Clac!*, *Zut!*) dans les interjections, mais il faut remarquer qu'elles ne sont que du matériel linguistique que l'interjection utilise: il cite aussi des «cris», des «adjectifs», des «syntagmes nominaux», des «adverbes» et des «expressions verbales»; ce n'est pas parce que l'interjection utilise ces classes des mots, qu'elles doivent être confondues avec elles. L'étude de Kleiber²⁸ sur l'interjection montre bien cette ambiguïté en parlant de «deux classes en intersection». L'auteur cite les études de Swjatkowska²⁹ pour exemplifier l'intersection de ces deux catégories:

Parmi les interjections, on ne peut donc trouver un groupe à caractéristiques propres aux onomatopées. Cette sous-classe imite deux types de bruits naturels: d'origine humaine (Ah!, Ouf!, Aïe!, Hihi!) et d'origine non-humaine (miaou, meuh!, com com! Cocorico! - cris ou chants d'animaux, tagada, tic tac, ploum – bruits produits par des objets ou des événements)[...] Il est donc légitime de dire que la définition de l'interjection comme onomatopée serait réductrice. Ce terme ne correspond qu'en partie à l'interjection, parce que toute onomatopée n'est pas interjection et toute interjection n'est pas onomatopée [...] nous pouvons trouver dans le lexique beaucoup des mots onomatopéiques qui ne sont pas des interjections: un tic-tac, tinter... Swjatkowska (2000, 43-4).

Kleiber (2006 : 11) résume le point de vue de l'auteur polonais en disant que:

Il n'y a pas disjonction entre les deux catégories, mais bien intersection. Il y a bien des onomatopées qui sont des interjections et d'autres qui ne le sont pas, de même qu'il y a des interjections qui sont des onomatopées et d'autres qui ne le sont pas. Les onomatopées qui se trouvent éliminées sont les mots onomatopéiques qui ne répondent plus au critère morpho-syntaxique de l'expression isolée, fonctionnant comme mot-phrase, mais qu'il s'insère pleinement dans la morphologie et dans la syntaxe.

Cette définition exclut les «mots onomatopéiques» des «vraies» onomatopées qui sont des expressions isolées, mais en même temps donne à ces dernières le statut du sous-catégorie des interjections. Nous essayerons de visualiser l'étude de Kleiber à travers un schéma:

28 Kleiber, Georges, *Sémiotique de l'interjection*, in « Langages », 40e année, n°161, 2006, pp. 10-23.

29 Swiatkowska, M., *Entre dire et faire. De l'interjection*, Wydawnictwo Uniwersyteut Jagiellonskiego, Cracovie, 2000.

Tableau 1. L'onomatopée comme catégorie de l'intersection

			?	<i>chuchotant</i>	<i>chuchoter</i>	(du) <i>bla-bla-bla</i>	<i>hihi</i>	
			<i>clopin-clopin</i>	<i>miaulant</i>	<i>miauler</i>	<i>miaulement</i>	<i>miaou</i>	
			mot onomat.	mot onomat.	mot onomat.	mot onomat.	onomatopée	
PREPOSITION	ARTICLE	PRONOM	ADVERBE	ADJECTIF	VERBE	SUBSTANTIF	INTERJECTION	

PARTIES DU DISCOURS (CATÉGORIES GRAMMATICALES)

Dans le schéma³⁰ on retrouve les catégories grammaticales «classiques» en verticale. La «valeur onomatopéique», le mot qui renvoie à son référent sonore à travers sa suite phonématique, se trouve horizontalement dans des catégories différents (nous avons marqué, avec le tracé discontinu, une sous-catégorisation des onomatopées : /+ humain/ ou /- humain/). L'onomatopée «vraie» n'est qu'une sous catégorie des interjection (la case verte). Nous pouvons remarquer que normalement les mots onomatopéiques sont des néologismes qui utilisent l'onomatopée comme radical (*miaulement*, *miauler*, *miaulant*, du *bla-bla-bla*). Alors leur aspect onomatopéique est implicite et transparente parce que dérivé d'une onomatopée.

Kleiber (2006) montre quels sont les trois traits qui rapprochent les deux catégories:

- aspect syntaxique :

[en excluant les mot qui s'intègrent dans des constructions syntaxiques], les onomatopées qui subsistent partagent avec les interjections le fait majeur de fonctionner comme des *mot-phrases* ou *phrasillons* (Tesnière, 1959). Cette propriété a pour corollaire la possibilité, souvent mise en avant, de faire correspondre, plus ou moins bien, aux onomatopées comme aux interjections émotives, une prédication ou phrase complète, caractéristique qui a donné lieu, chez Wilmet (1997), à la dénomination des interjections en général de *phrases à*

30 Ce schéma ne veut pas être une exemplification exacte des intersections entre les différentes catégories grammaticales, mais il a comme seul but ce-lui de montrer la «transversalité» du «facteur onomatopéique».

prédication impliquée :

Plouf ! = 'quelque chose est tombée dans l'eau'

Boum ! = 'une explosion vient de se produire'

Aïe ! = 'j'ai mal'³¹

- aspect morphologique:

ressemblance morphologique entre onomatopées et interjections primaires: les deux représentent "des termes courts et invariables [qui] sont formés d'une (ou deux) voyelles(s), éventuellement combinée(s) avec une ou deux consonnes; les formes exclusivement consonantique sont plus rares..." (Riegel, Pellat, Rioul, 1994, 462), cette forme brève leur permet à tous deux, au niveau fonctionnel, de joindre rapidité et économie.³²

- ressemblance avec les interjections primaires émotives (*Aïe!*, *Ah!*, *Oh!*, etc.)

qui «sont bien souvent considérées étant elles-mêmes de nature onomatopéique ou du moins issues d'onomatopées»³³ À cette ressemblance morpho-phonologique s'ajoute l'idée que:

les interjections primaires émotives sont, au moins à leur origine, des cris naturels et spontanés comme le sont les cris et les bruits que reproduisent les onomatopées. De même que les onomatopées imitent les bruits des objets et les cris d'animaux, les interjections primaires émotives imiteraient donc le cri naturel de l'émotion prouvée, prenant place par là-même dans la catégorie des onomatopées mimétiques des bruits et cris naturels, se différenciant uniquement des autres pour leur origine humaine.³⁴

Notre étude des occurrences s'intéressera à cette «catégorie de l'intersection» mais il nous faut encore distinguer clairement les onomatopées des interjections émotives et d'autres mots onomatopéiques qui ont perdu leur valeur onomatopéique: ils ne renvoient plus premièrement à un référent sonore.

Kleiber, avant de donner un statut sémiotique différent aux interjections primaires et aux onomatopées, s'interroge sur le trait «naturel» qui unirait les deux catégories à travers des preuves épilinguistiques³⁵:

8) *La pierre fait «Plouf!» en tombant dans l'eau.*

31 Kleiber, article *cit.*, pp. 11 et 12.

32 *Ibid.*, p.12.

33 *Ivi.*

34 *Ivi.*

35 *Ibid.*, pp.12 et 13.

- 9) *Pierre fait «Aie !» en se tapant sur les doigts.*
- 10) *Jean dit «Aie !» en se tapant sur les doigts.*
- 11) **La pierre dit «Plouf !» en tombant dans l'eau.*
- 12) *Jean dit « Plouf » en faisant tomber la pierre dans l'eau est possible, mais il s'agit alors d'une «citation d'onomatopée»³⁶.*

Dès ces preuves l'auteur nous fait remarquer que si le verbe *faire* (8 et 9) rapproche les deux catégories, le verbe *dire* (10 et 11) les distingue. Il argumente que la raison n'a pas son origine du fait que tous «bruits naturels d'origine humaine» sont censés être *dits*, car «si un être humain rit, il semble bien qu'il ne *dise* pas *Hihi!* ou *Hahaha!*» et donc «tous les "bruits" émis par les humains ne sont pas à mettre sur le même plan: les rires, les pleurs, les frissons, etc., "sonores" sont à distinguer des interjections émotives du type *Aïe!* et gagnant plutôt à être envisagé sous l'angle des onomatopées.»³⁷.

Vu que certaines onomatopées (*boum, ding-dong*), dans leur occurrence isolée, partagent beaucoup des traits morpho-syntaxiques avec les interjections (*Merde! Allez!*) on a la tendance à identifier une catégorie avec l'autre, surtout lorsqu'on se trouve en face des mots comme *Aïe* e *Pff* qui expriment à la fois une bruit naturel et une attitude de l'énonciateur.

Nous chercherons à définir une définition qui sépare définitivement les onomatopées d'origine humaine et les interjections dites onomatopéiques. Pour aboutir à cela nous analyserons l'interjection et l'onomatopée dans leur actualisation phrastique, donc dans leur statut d'unités syntaxiques autonomes et complètes qui fonctionnent comme des phrases: quels rapports entretiennent-elles avec les autres phrases? Y a-t-ils des fonctions communicatives particulières qui leur sont attachées?

36 Barbéris (1992 : 53) précise cette notion: «l'interjection en citation (mention) après un verbe de parole (il a dit ouf) perd sa valeur interjective [pas la valeur onomatopéique] qui vient de son emploi en relation directe avec le locuteur responsable et les circonstances qui lui donnent naissance (usage). La nominalisation intègre l'exclamation au discours et elle cesse d'être la aussi interjection, même si elle est détachée par des guillemets : *Il poussait des " oh " et des " ah " d'admiration.*»

37 Kleiber, *article cit.*, p. 13.

Ce qui peut marquer une ligne de séparation entre les onomatopées est les interjections est le fait que, comme Dubois l'affirme, les interjections sont «dépourvues de contenu sémantique»; on accordera aux interjections le fait d'être dépourvues de sens, ou mieux leur sens n'es s'explique vraiment qu'en fonction du contexte. Une expression comme «*Diable!*» ne signifie plus le lexème présent mais gagne son sens en relation à la disposition du locuteur en face d'une circonstance énonciative.

Cela est lié au fait qu'elles ont essentiellement la fonction, remarquée par tous les dictionnaires, d'exprimer «une réaction affective vive» (Dubois, 2002).

Pierre Rézeau et Pierre Enkell définissent l'interjection comme une lexie-phrase «qui traduit une attitude du locuteur [...] ou par laquelle le locuteur s'adresse à l'interlocuteur [...]»³⁸

Les interjections sont donc des lexies porteuses d'une interpellation, des marques de la subjectivité ou de l'expressivité (dans le sens d'une attitude subjective et momentanée) qui s'imposent sur l'expression (le message, le contenu sémantique). Comme J.-M. Barbéris le dit³⁹ :

Les interjections sont donc des marques de subjectivité. Leur orientation est soit plutôt locutoire (centrée sur les affects du locuteur: *Oh!*, *Hélas!*, *Ciel!*), soit interlocutoire (centrée sur l'interlocuteur: *Hein?*, *N'est-ce-pas?*, *Ouste!*).

Les interjections du type locutoire s'associent avec la modalité de phrase exclamative (*Oh ! Quelle catastrophe!*) et les interjections du type interlocutoire avec les modalités impérative et interrogatives (*Allons, fait un effort !, Tu m'aideras, n'est-ce-pas ?*). Elle intensifie l'orientation modale de ces deux types de phrase.⁴⁰

Au contraire l'onomatopée aurait un «sémantisme nu»⁴¹: son sens est toujours identifiable, même si elle n'est pas lexicalisée, car il est compris dans sa structure

38 Enkell P. et Rézeau P., *œuvre cit.*, p. 16.

39 Barbéris, dans son *Onomatopée, interjection: un défi pour la grammaire* fait une analyse des interjections en les divisant entre «non onomatopéiques» et «onomatopéiques», qui comprennent notre définition d'onomatopée, mais après il nous explique ce que c'est l'interjection en général en nous donnant que des exemple d' «interjection non onomatopéiques».

40 Barbéris, *Onomatopée, interjection : un défi pour la grammaire, dans « L'Information Grammaticale », n. 53, 1992, pp. 53.*

41 «L'onomatopée est, pour reprendre la terminologie de É. Benveniste un "sémantisme nu" qui, à la limite, se passe de tout charge performative» ENCKELL P. et RÉZEAU P. (2005 : 7).

phonématique. Sa fonction est celle «de faire entrer dans la langue les bruits du monde et, accessoirement, d'exprimer la soudaineté ou la rapidité d'un procès»⁴². Elle a donc une fonction liée à son référent: elle est là pour signifier quelque chose d'autre (mais qui représente en quelque sorte). En plus elle s'accompagne souvent à des phrases exclamatives (pour marquer la soudaineté de l'événement sonore).

Si la caractérisation morpho-syntaxique réunit les deux classes de mots, c'est leur sémantisme, ce à quoi elles se réfèrent, et leur fonction qui les distinguent: «L'onomatopée désigne avant tout un son, un bruit, qui peut être produit par un être humain mais, surtout, qui est produit par soi-même, alors qu'une interjection est plutôt un énoncé articulé qui est prononcé par le locuteur.»⁴³

Cette différence par rapport au référent est liée aux fonctions de l'énoncé lui-même car, comme Jakobson l'a montrée, «La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante.»⁴⁴:

- l'onomatopée, en signifiant un bruit du monde (le *contexte*), engage premièrement, et tout simplement, la fonction référentielle du langage;
- l'interjection, en exprimant une attitude (inter)subjective (cela porte sur l'*émetteur*, le *canal* et le *destinataire*), engage premièrement, selon les cas, la fonction émotive (*Diable! Quelle catastrophe!*), phatique⁴⁵ (*Oh! J'ai entendu que Lucas...*) ou conative (*Allons!*).

Alors qu'on se trouve en face d'une interjection c'est toujours question d'un énoncé, un acte du langage qui engage un locuteur envers un interlocuteur⁴⁶, elle marque,

42 Enkell P. et Rézeau P., *œuvre cit.*, p.16.

43 Ylä-Outnen, Laura, *Les onomatopées anglaises introduites en français par la bande dessinée*, thèse soutenue à Jyväskylä en 2013, p. 20.

44 Jakobson, Roman, *Linguistique et poétique*, dans «Essai de linguistique générale (1 et 2)», Paris, Éditions de Minuit, 1963.

45 Barbéris (1992 : 54) explicite cette fonction en parlant d'une classe d'interjections: «les signaux permettant d'entrer en communication ou de garder le contact: c'est la fonction phatique de Jakobson (*hé! hep! allo! euh*). Ces termes sont des signaux parce qu'ils attirent l'attention (par la ponctuation à l'écrit, les moyens prosodiques à l'orale) sur un lieu stratégique de la parole et de l'action.»

46 Barbéris (1992 : 54) met en évidence que: «On limite trop facilement l'interjection à un « cri de la nature», à un jaillissement irrépressible des affects. Comme le souligne le sociologue E. Goffman [1981], les exclamations ne sont pas de simples soliloques où le locuteur ferait pour lui-même étalage de ses sentiments et de ses intentions. C'est aussi un message de nature sociale, émis

comme ses fonctions dominantes (phatique, conative, expressive), les deux pôles de toute communication. Alors que l'onomatopée a plutôt une fonction «simplement» référentielle: elle est là pour signifier un son.

Vu que les interjections n'engagent pas premièrement une fonction référentielle, elles s'accompagnent souvent à d'autres énoncés qui «portent» le message. Autrement dit, bien que toutes les deux catégories qu'on cherche à définir se caractérisent par le détachement d'un mot, soit à travers la ponctuation soit à travers la prosodie, du reste de l'énoncé, on peut constater que les interjections y sont plus liées car elles gagnent une partie de leur sens que en relation du contexte (verbale) que les entoure.

Pour simplifier, lorsqu'on se trouve en face d'une lexi-phrase qu'on n'arrive pas à ranger entre les deux catégories de l'onomatopée et de l'interjection, il faut se poser les questions suivantes:

- Est-elle un acte de langage qui s'enchaîne à un discours d'un énonciateur en le «modalisant» et donc exprimant en soi premièrement une attitude énonciative (exclamation, doute, injonction, etc.)?;
- Est-elle un mot qui imite un bruit naturel et que n'engage premièrement que la fonction référentielle du langage?

Pourtant, il y a des cas, deux en particulier, où la réponse à ces questions n'est pas toujours évidente:

- des mots qui ont à la fois une valeur onomatopéique et interjective;
- des onomatopées «classiques», comme *cocorico*, qui perdent leur valeur, ou plutôt fonction, onomatopéique.

Dans le premier cas, comme Enkell et Rézeau le précisent «il arrive qu'un mot possède à la fois une valeur onomatopéique et une valeur interjective (ainsi *boum*,

pour être capté par les personnes présentes».

hum, pff, pfi)»⁴⁷.

Si on prend le mot *pff*, il a «bien une valeur onomatopéique (bruit de l'expiration) qu'une valeur interjective (exprimer l'indifférence, la lassitude, l'impuissance, etc.)»⁴⁸ Comment faire à comprendre si le mot porte plus, comme interjection, sur l'attitude du locuteur ou plutôt exprime-t-il un «bruit-cri de la nature»⁴⁹?

Ce ne sera pas toujours facile de répondre à ces questions. Même si on prend des mots qui sont traditionnellement classés parmi les interjections, on ne pourrait leur nier une valeur onomatopéique: un «aïe» est-il une interjection exprimant la douleur ou bien une onomatopée qui imite un cri naturel (et donc involontaire) de douleur? Cette profonde ambiguïté semble se poser pour cette classe qu'on nomme interjections primaires émotives. Cependant, lorsqu'on trouve un «AAAAAAH!», et les cas dans la BD de ces cris rouges qui envahissent l'espace du dessin sont très communs (*fig. 1*), on pourrait plus facilement penser que c'est une onomatopée cherchant à imiter un cri involontaire et difficilement articulable plutôt qu'un énoncé exprimant une intention communicative. Au niveau énonciatif, normalement on ne crie pas toujours pour communiquer; un cri, comme événement sonore, est bien significatif (porteuse d'une information) lorsque il y a quelqu'un que lui donne du sens. Mais cela est une propriété de tout phénomène du monde et participe au processus de signification⁵⁰ mais pas à la communication car on n'engage pas un acte volontaire de langage avec l'intention de communiquer des informations. Donc, si la langue cherche à «reproduire» un son qui n'a pas une intention communicative (une pierre qui tombe ne veut pas évidemment communiquer mais non plus une personne qui cris involontairement), on a des onomatopées.

Cependant, si on constate que *un cri exprimant...*(réfèrent), et le signe que le signifie (le lexème), a une intention communicative, on a une interjection.

Pour exemplifier on analyse un exemple dans la BD (*figg.2 à 8*):

47 Enkell et Rézeau, *œuvre cit.*, p. 17.

48 Ylä-Outnen, *œuvre cit.*, p 21.

49 Selon la définition que nous avons donnée: l'interjection, comme toute exclamation, n'est pas un cri de la nature mais porte en lui l'attitude du locuteur: ses sentiments et ses intentions; l'onomatopée, comme mot imitatif, n'est non plus un cri-bruit de la nature mais elle fait de ces cris-bruit naturels ses référents.

50 Pierce (1984) définit ce processus *abduction*.

l'interjection/onomatopée *MMM*.

D'abord on analyse l'occurrence lexicalisée dans le *Dictionnaire des onomatopées* de Rézeau et Enkell (2005, 305-308) où on retrouve deux entrées et huit emplois différents:

- 1 a) (il) *marque une appréciation gustative;*
- 1 b) (il) *marque une appréciation olfactive favorable;*
- 1 c) (il) *marque une appréciation olfactive et gustative favorable;*
- 1 d) *en contexte métaphorique ([...] la p'tite Chinoise, elle a des cuisses mmmm!⁵¹);*
- 2 a) *sons indistinctes émis par une personne qui est dans l'impossibilité d'ouvrir la bouche;*
- 2 b) *bruit de grognement d'une personne mal réveillée;*
- 2 c) *bruit de marmonnement;*
- 2 d) *bruit d'une personne qui pleure.*

Dans tous les type des occurrences qu'on pourraient trouver on a un bruit produit par la bouche: l'obstruction du canal orale par les lèvres et le passage de l'air par le nez produit une suite de phonèmes consonantiques [mmm]. Mais on accordera que la valeur que le même signe a selon le contexte est très différent car le même acte (production du phonème *m*) peut exprimer une fonction soit (inter)locutoire soit référentielle.

Dans les occurrences 1 on se trouve plutôt du côté des interjections: car on veut soit communiquer et renforcer soit simuler une attitude subjective (appréciation) envers quelque chose.

Dans le cas 2c, on a souvent une «fonction interjective» (*figg. 2, 3 et 4*) car le souci d'une personne que marmonne est celui de marquer sa approbation et/ou de maintenir le contact avec l'interlocuteur (fonction expressive et phatique).

Cependant, le contexte peut faire passer ces expression de l'interjection à la simple «reproduction» d'un bruit involontaire, «produit par soi-même»: c'est le *mmm* du

51 J.-P. Demure, *Découpe sombre*, 1988, 196-297, dans Enkell et Rézeau (2005 : 306).

plaisir éprouvé naturellement (*figg. 5 et 6*), c'est un des exemples que le dictionnaire donne dans l'occurrence 2b: «7. Elle [la postière] est en train de faire des additions [...]. Elle est impatiente d'en connaître le résultat. C'est son plaisir à elle. Elle *mmmmmmmmmm!* Et retient deux. Elle *mmmmmmmmmm!* Et retient quatre, elle pose trente-deux et recommence tout parce qu'elle s'est trompée. (J. Faizant, Ni d'Ève ni d'Adam, 1959 [1954],142.)».

Dans les cas 2a, 2b et 2d on a des onomatopées car ce sont des *bruits* involontaires qui sont signifiés. On pourrait contester que dans l'occurrence 2a il y a quelqu'un qui *veut* communiquer quelque chose. Mais justement il *veut* et il ne peut pas: au niveau énonciatif la communication n'a pas lieu, ce qu'on signifie n'est pas la personne qui parle mais le *bruit* que son essai de communication produit lorsque de l'obstruction du canal orale (*figg. 7 et 8*).

Il faut se rappeler qu'il y a aussi des onomatopées qui assument une valeur interjective et perdent leur valeur premièrement onomatopéique: «Une onomatopée comme *Plouf!*, qui marque le bruit de quelque chose qui tombe dans l'eau, pourrait fort bien servir morpho-phonologiquement comme interjection émotive. La preuve en est le passage métaphorique d'une onomatopée comme *cocorico* à une interjection exclamative exprimant la joie causé par une victoire.»⁵². C'est le cas où *cocorico* n'est plus employé pour signifier le *cris du coq* (fonction référentielle) mais en tant que phrasillon exclamative. Dans ce cas, le «sémantisme nu» de l'onomatopée s'efface à faveur d'un sémantisme fortement lié au contexte: il pourrait signifier *wow, j'ai gagné!, c'est incroyable!, je suis formidable!, etc.* On remarque que cette «resemantisation» est un trait caractéristique de l'interjection: elle utilise des lexèmes de la langues en opérant une changement sémantique et grammaticale (dans le sens d'un figement morpho-syntaxique): «*Allez!* Je ne peux plus attendre» ici, le verbe *aller* n'as plus le sens *d'aller quelque part* mais exprime l'impatience du locuteur.

Au contraire, l'onomatopée utilise des nouveaux mots, soit «inventés» soit emprunté;s elle «nait» comme mot-phrase en gardant la possibilité, selon sa lexicalisation est sa «fortune», de s'intégrer dans le fonctionnement de la langue en

52 Kleiber, *art. cit.*, p.12

changeant de catégorie grammaticale (un *boum*) et en formant des néologismes (*boumer*).

Jusque-là nous avons différencié l'onomatopée (*Cocorico!*, *Plouf!*) des mots onomatopéiques (*cocoriquer*, *miaulement*) et des interjections (*Merde!*, *Aie!*) grâce à les fonctions différents qu'elles ont dans la langue. En résumant, les caractéristiques qui la définissent sont:

- (phono-)sémantiquement, *un mot imitatif*: son réfèrent et un « bruit naturel » et entre le réfèrent et le mot (sa succession phonématique) il y a une motivation (réelle ou supposée qu'elle soit);
- morpho-syntaxiquement, *une lexi-phrase*): des mots souvent monosyllabiques avec une dominante consonantique qui sont isolés dans la chaîne énonciative;
- avec *une fonction* essentiellement *référentielle*: «de faire entrer dans la langue les bruits du monde»⁵³.

4.2. L'onomatopée et les catégories proches

Il y a d'autres cas de lexèmes qui partagent la forme de mot-phrase et qui, dans leur enchaînement phonétique, semblent imiter un bruit naturel: le mot expressif, le mimologisme, le huchement, et l'idéophone. Ces catégories proches aux onomatopées sont souvent, par erreur, catégorisées avec celle-ci. C'est surtout la fonction référentielle et le rapport avec le réfèrent qui nous aident à les différencier des onomatopées.

Le mot expressif partage avec l'onomatopée l'aspect de la motivation phonétique: les phonèmes ont une valeur expressive car le signifiant ou une partie de cela donnent une indication de la signification du mot ou renforcent l'idée que le mot exprime.

Le *Bon Usage* et les grammaires en générale séparent ces deux notions: «À côté des onomatopées proprement dites, il y a des mots expressifs, qui représentent, non plus

⁵³ Enkell et Rézeau, *œuvre cit.*, p. 16.

des sons mais des mouvements, des formes, etc.»⁵⁴. *Riquiqui*, à travers le phonème *i*, évoque la petitesse alors que l'onomatopée évoque toujours un sons. Enfin, c'est le référent qui distingue les deux catégories, alors que le phono-symbolisme, la mesure où le phonétisme dur ou doux semble correspondre à des traits du signifié qu'ils représentent, est commun aux deux.

Le mimologisme est un mot qui est le résultat d'une opération mimétique car, comme le définit le TLF informatisé la *mimologie* (dérivé de *mime*) est l'«imitation de la voix, des gestes d'une personne, du cri d'un animal; action d'imiter». Mais ici l'imitation est d'abord une *interprétation* d'un bruit à travers le matériel lexical, aussi en le déformant, et/ou des gestes. D'un bruit inarticulé on entend un des mots du langage articulé: c'est une moyenne stylistique dans la littérature, Rézeau et Enkell (2005 : 13-14) nous donnent différents exemples:

C'est particulièrement ce qui se produit lorsqu'on interprète les chants des oiseaux ou les cris de divers animaux, en formulettes plaisants du genre: «La Caille: Paye des dettes, payes tes dettes» (*Les Amusements du bel âge*, 1816,45)▲«LE RÔTI DE CAILLE – Paye tes dettes! Paye tes dettes!» (Ch. Monselet, *Théâtre du Figaro*, 1861, 134)[...]

Il faudrait considérer dans cette catégorie ou dans une proche les essais de reproduction d'un bruit ou d'un mot par les bébés: ce sont des imitations qui sont souvent brèves et répétées, de nature onomatopéique mais qui n'ont pas, dans leur actualisation phrastique, la fonction de signifier un bruit; elles sont soit des essais de communication soit une répétition sans but communicative (*fig.9*).

Le huchement est «une catégorie particulière d'interjections "utilisée par l'homme dans des actes illocutionnaires spécifiques pour appeler/chasser/commander les animaux domestiques"(Chambon, 1992)»⁵⁵ Ces mots ont une nature onomatopéique et une forme interjective mais fonctionnent comme des exhortations mimétiques aux animaux et non comme des expressions signifiant un bruit naturel. Il engage une sorte de fonction conative⁵⁶ et le sens, comme pour les interjections, et

54 Goosse A. – Grevisse M., *œuvre cit.*, p. 212.

55 Enkell et Rézeau, *œuvre cit.*, p.14.

56 Il faudrait analyser si on peut parler des fonctions de la communication tant qu'un «échange»

fortement influencé par le contexte.

L'idéophone est un mot qui exprime une idée par un son, donc toute type de perception. Par exemple le mot *bling-bling* ne reproduit pas le son des chaînes en or des chanteurs de hip hop ou des rappeurs (elles ne font pas de bruit), mais exprime l'idée du clinquant. «Les onomatopées sont parfois aussi considérées comme une partie de cette classe, car elles communiquent une perception auditive, mais les perceptions visuelles et de mouvement sont aussi incluses dans les idéophones»⁵⁷. En outre *bling-bling* est utilisé syntaxiquement comme adjectif et nom⁵⁸.

verbal avec un animal n'actualise pas la communication car il ne partage pas le même code d'une personne. C'est plutôt l'essai des humains de parler le langage animale que de l'évoquer à travers la langue (le cas des onomatopée).

57 Ylä-Outnen, *œuvre cit.*, p. 21.

58 Dans l'entrée du *Le Petit Robert micro* (2012): «adj. invr. fam. qui affiche un luxe ostentatoire et cliquant. - N. *Le bling-bling.*»

Pour clarifier quels mots nous avons inclus dans notre analyse, nous allons proposer un schéma qui définit les catégories que nous avons mentionnées et les traits (en vert) qui partagent avec celle des onomatopées.

Tableau 2. L'onomatopée et les catégories proches

CATÉGORIE	RÉFÉRENT	RAPPORT AVEC LE RÉFÉRENT	MORPHO-SYNTAXE	FONCTION	EXEMPLES
Onomatopée	Bruit-cri naturel	mimétique	mot-phrase	signifier et «représenter» le référent	<i>boum!, hih!</i>
Mot onomat.	Le bruit-cri naturel soit l'action soit la source qui le produit	mimétique	verbe, nom, adjective, adverbe	signifier et «représenter» le référent	<i>miaulement, ploufer</i>
Interjection	Réaction affective vive	arbitraire	mot-phrase	marque de subjectivité (modalisateur)	<i>wow!, allons!</i>
Mot expressif	Toute chose autre que le son	symbolique	verbe, nom, adjective, adverbe	signifier et évoquer le référent	<i>riiqui</i>
Mimologisme	Bruit-cri ou son articulé	Interprétative (arbitraire) ou mimétique (par les bébés)	Toute classe linguistique	Interpréter (connoter) le référent ou le «reproduire» (par les bébés)	<i>paye tes dettes</i>
Huchement	« Cri d'animal »	mimétique	mot-phrase	interpréter le référent pour mimer le langage animal	<i>mss!mss!, ho!</i>
Idéophone	Une perception sensorielle ou psychologique	symbolique	nom, adjective	signifier et évoquer le référent	<i>bling-bling</i>

5. Le statut sémiotique

Nous allons maintenant analyser la définition que Kleiber (2006) donne aux onomatopées et aux interjections d'un point de vue sémiotique et donc en voyant comment le signe véhicule un sens tant que «réunir dans une même catégorie des interjections comme *Aïe!*, *Merde!*, etc., et des onomatopées comme *Plouf!*, *miaou!*, etc., n'est sémiotiquement pas justifié.»⁵⁹

L'auteur distingue d'abord deux niveaux pour ne pas confondre ce qui est le signe et ce qui est le bruit du monde auquel le signe renvoie:

Au niveau 1 donc, le cri du coq n'est pas une onomatopée, ce n'est pas un signe linguistique: le coq fait et ne dit pas *Cocorico*. On passe à l'*onomatopée* et au langage au deuxième niveau, celui où le cri réel du coq se trouve rapporté par un locuteur au moyen de *cocorico*, une onomatopée qui n'est pas l'imitation réelle du cri effectif poussé par le coq, mais représente, à ce niveau 2, un signe qui est une adaptation conventionnelle de ce cri pour l'intégrer dans le langage: "la fonction de l'onomatopée, comme le souligne Enckell et Rézeau (2003, 14), est essentiellement de faire entrer dans les langues les bruits du monde."⁶⁰. (p.14)

Alors nous distinguerons, dans l'exemple de *cocorico*, entre:

- Niveau 1: production effective du cri⁶¹ (on n'est pas dans le langage); c'est le *cri du monde*.
- Niveau 2: l'onomatopée, le *signe linguistique*.

L'onomatopée se distingue des autres mots qui signifient *des bruits ou cris du monde* (par exemple «cri» ou «aboïement») par le fait qu'elle *signifie* et au même temps *représente* l'élément auquel se réfère.

Cette motivation du signe, imaginaire, réelle ou aperçu comme telle, est à la base du statut de «icône sonore» donné par Kleiber (2006 : 15): c'est le rapport de

⁵⁹ Kleiber, *art. cit.*, p.10.

⁶⁰ *Ibid*, p. 14.

⁶¹ Tout locuteur accordera sur le fait que le coq ne fait pas réellement *cocorico* car il ne pousse pas des cris articulés. Les imitateurs ou «bruiteurs» nous donneraient la preuve de cela et, par conséquence, confirmeraient le fait que le signe (l'onomatopée) n'est pas une reproduction fidèle mais bien une interprétation culturelle-subjective.

ressemblance entre le référent (niveau 1) et le signe (niveau 2) qui l'établit ⁶².

Le rapport de ressemblance est d'abord établi par la chaîne phonématique du mot qu'on veut, au moins au niveau perceptif, mimétique par rapport au bruit qu'elle signifie. Alors il y a une *iconicité sonore* qui lie chaque expression (le signifiant) à son objet (le bruit du monde). En plus Kleiber nous fait remarquer qu'il y a une iconicité «liée à la catégorie en général» qui ne concerne que les «onomatopées du type *Cocorico!*», celles sur lesquelles, comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, notre analyse des occurrences portera.

Kleiber distingue entre deux aspects iconiques:

- 1, une «partie sonore» liée à l'*intensité sonore*: elle est représentée «à l'écrit par le point d'exclamation ou encore en bande dessinée par des lettres plus grandes destinées à mimer l'intensité du bruit ou cri produit» (p.16). On remarque que ce sont des traits suprasegmentaux, la ponctuation ou le «dessin typographique», que l'onomatopée utilise pour représenter l'intensité sonore: selon le médium elle utilise des éléments extra-verbaux.
- 2, une «partie non sonore» liée à la *soudaineté* du bruit: c'est la forme morpho-syntaxique de mot-phrase (mot invariable, isolé, n'entretenant aucune relation syntaxique avec les autres mots et l'unité formelle du mot) qui «indique, là encore iconiquement, la discontinuité de l'événement sonore produit.» (p.16).

Bien qu'il y ait une ressemblance entre les deux niveaux, l'onomatopée, comme toute icône, n'est pas une reproduction exacte de l'objet (bruit du monde). La relation iconique est liée à notre notion de ressemblance: il y a toujours une marge de convention liée à la société dans laquelle le signe iconique est utilisé. Cette relation entre des éléments qui ne sont pas des répliques entraîne le fait qu'il y a une «double abstraction» du *niveau 1* à l'onomatopée du *niveau 2*:

⁶² «Se la relazione fra segno e oggetto è caratterizzata da una somiglianza oggettiva, o piuttosto riconosciuta come tale da un gruppo sociale che utilizza il segno, abbiamo una relazione *iconica*. Un segno iconico deve la sua capacità di significare al fatto che l'espressione è sotto un certo aspetto simile al proprio contenuto. Le illustrazioni, i ritratti, le caricature, gli schemi di un apparecchio elettronico, le carte geografiche, e perfino i suoni onomatopeici e le metafore condividono questa caratteristica.» (Valli, 2003 : 25).

- du cri *particulier* au cri *général*, «c'est-à dire du cri particulier poussé par tel coq à tel moment au cri de la catégorie des coqs en général.» (p.14);
- «on ne retint pour les adapter que (c'est-à-dire en abstrait) certains traits ou caractéristiques sonores de ce cri, de telle sorte que la modélisation linguistique sonore obtenue évoque de façon motivée ou iconique le cri générique du niveau [...] [ce] n'est pas une imitation réelle, mais une reproduction verbale iconique qui choisit, à la manière d'un schéma par opposition à une photo, de n'imiter ou de n'évoquer dans l'adaptation sonore réalisée que quelques caractéristiques sonores du bruit représenté» (p.14).

Nous remarquons que l'*iconicité sonore* n'est pas totale et consiste dans une *ressemblance* sonore en partie conventionnelle: des différentes adaptations iconiques (*niveau 2*, les langues) s'imposent pour le même cri (*niveau 1*, le référent). À cette variation interlinguistique, il s'ensuit que le statut du signe linguistique est arbitraire: une association conventionnelle entre le bruit ou cri reproduit et l'onomatopée.

Pourrait-on alors définir l'onomatopée un signe semi-arbitraire ou semi-motivé? Kleiber pose la question mais se passe de la répondre: «pour l'utilisateur, les onomatopées représentent bien [...] une imitation iconique du cri du coq».

Et en effet, ce qui nous intéresse là est le fait que cette perception iconique du signe nous permet d'affirmer qu'on aperçoit un rapport naturel et transparent entre les deux niveaux: il nous donne un *effet de réalité* car le bruit semble directement surgir de la planche de BD, comme de la page du livre, et se faire entendre.

Après avoir établi le rapport iconique, Kleiber s'interroge sur un autre type de relation motivée: la nature indicielle de l'onomatopée. Peut-elle être définie comme un indice ou symptôme de ce qu'elle signifie?

Kleiber (2006 : 18) précise que: «Un indice est en effet, pour Pierce, ainsi que le rapporte Everaert-Desmedt (1990, 62), "un fait immédiatement perceptible qui attire l'attention sur son objet, lequel n'est pas immédiatement perceptible"». La relation

entre le signe et le référent est motivée sur la base d'une contiguïté physique, c'est-à-dire qu'il y a une trace ou un calque qui lie les deux niveaux. Aussi les pronoms *je* et *tu* qui renvoient aux sujets de l'énonciation peuvent être considéré comme des indices (Volli, 2003 : 27-28).

Selon cette définition, Kleiber affirme que: «Au niveau 2, il n'y a pas de relation causale ou de contiguïté indicielle entre l'*onomatopée* et le bruit ou cri qu'elle entend iconiquement imiter.». Contrairement, «il y a réellement une relation de contiguïté entre le *cri* ou le *bruit* et l'*événement* singulier qui l'a produit. De même que la fumée indique qu'il y du feu ou que tel ou tel symptôme indique l'existence de telle ou telle maladie, ils [*cocorico!* et *plouf!*] indiquent respectivement qu'il y a un coq et qu'il crie et qu'il y a quelque chose de plus ou moins lourd qui vient de tomber dans l'eau. Si on enlève le référent ou la cause de l'indice, celui-ci disparaît avec.» (p. 15).

Pour comprendre comment le rapport indicielle semble être impliquée dans l'onomatopée il me semble opportun de considérer un *niveau 0*: celui de la *source*, c'est-à-dire l'événement, l'action, les actants à qui le bruit-cri du monde serait lié.

- *Niveau 0*: source > *Niveau 1*: Bruit-cris du monde > *Niveau 2*: onomatopée.
- *Niveau 1* > *Niveau 0*: relation d'indicialité entre le bruit et l'objet ou l'événement qui l'a produit.
- *Niveau 2* > *Niveau 1*: relation iconique entre le signe et le bruit.

Bien que, dans la chaîne *source-bruit-onomatopée*, il n'y a pas un lien directe entre les niveaux zéro et deux, le lien indicielle avec la source est toujours impliqué. C'est surtout au niveau diégétique, dans l'actualisation de la BD, qu'on utilise ce rapport pour créer des «effet d'anticipation» qui contribuent aux éléments de *tressage* entre les vignettes: ce sont des onomatopées (des bruits ou cris) qui viennent de *hors champ* ou *hors vue* et donc qui nous signalent la présence d'une source qu'on voit pas mais qu'on sait qu'il y a forcément (*figg. 10 et 11*). C'est un des fonctions, définis par Groensteen⁶³, qu'elle partage avec la bulle :

63 Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 91.

La bulle est alors indice de sa présence [le personnage], et son appendice, pointant vers lui tel une flèche, exerce une véritable fonction signalétique. La bulle peut n'avoir pas d'autre raison d'être que d'accrocher le regard et de manifester, par ricochet, la présence du personnage au sein du cadre. Introduite dans la vignette à cette seule fin, elle existe alors d'avantage en tant qu'espace symbolique – signe codé – qu'en tant que réceptacle d'un contenu verbale en l'occurrence accessoire; elle est son propre signifié.

Avec l'onomatopée ce n'est pas seulement la présence d'un personnage qui est signalée mais la présence de tout «actant»; c'est la partie verbale qui spécifie, la plus part du temps, quel type de source en est à l'origine.⁶⁴

On a vu que l'onomatopée est à la fois :

- un *signe iconique* car sa motivation se trouve dans l'imitation de son référent;
- un *signe symbolique* car il fait partis du langage humain ;
- mais entretient aussi une *nature indicielle* issue de la «référence de son référent».

Lorsqu'on se trouve en face d'un *bang!*, on a une icône sonore d'un bruit d'une explosion mais qu'on connaît pour notre compétence de la langue et qu'on peut opposer synchroniquement à d' autres lexèmes. Le *bang!* a comme référent le bruit du monde mais implique aussi, selon le contexte, qui *quelqu'un* ou *quelque chose* en est la *cause*.

Kleiber analyse aussi le statut sémiotique particulier de l'interjection pour la différencier de l'onomatopée. On résumera sa position et on schématisera les niveaux et les relations du signe linguistique par rapport aux onomatopées.

Pour l'interjection émotive, «au niveau 1 de production effective du "cri", nous somme déjà au niveau du langage [...] alors que avec l'onomatopée cela n'était

64 Comme Volli (2003 : 29) le remarque, dans des textes complexes comme ceux narratifs, le rapport indicielle est très important dans les formes d'énonciation car il renvoie aux circonstances énonciatives à l'intérieur du message; en ce cas à la source-cause de l'onomatopée.

qu'un simple bruit ou cri. Avec *Paul fait/dit* : « *Aïe! Hélas* », nous sommes en présence d'un discours rapporté, d'un discours direct en l'occurrence. Le fait de pouvoir employer *dire* au niveau 2 marque le caractère déjà linguistique de l'interjection émis au niveau 1.» (pp. 16-17).

Alors qu'on a un «*Aïe! fit Paul, en se tapant sur les doigts*», l'interjection est:

- au *niveau 2*, un signe linguistique (discours rapporté)
- qui renvoie *au niveau 1*, le cris émis, lui aussi un signe linguistique.
- Il faudrait ajouter un *niveau 0*: l'émotion éprouvée.

Chaque niveau, comme pour l'onomatopée, entretient avec l'autre une relation sémiotique et Kleiber trouve que «le fonctionnement sémiotique des interjections émotives est de nature triple. Il fait intervenir trois modes sémiotiques différents: l'indexicalité, la voie symbolique et une iconicité (non onomatopéique).» (p.18)

On a le mode indexicale entre le *niveau 1* et le *niveau 0*⁶⁵:

De même que le cri du coq ou le bruit de la pierre qui tombe dans l'eau «indiquent» qu'il y a un coq qui cri et que quelque chose est tombé dans l'eau, la production d'une interjection émotive «indique» que celui qui émit l'interjection éprouve l'émotion en question [...] il s'agit d'une relation indicelle où l'émotion fonctionne comme cause directe de l'interjection. L'émotion provoque directement l'occurrence interjective, de telle sorte que celle-ci fait partie, en tant que sa manifestation, de l'émotion elle-même. (p.18)

Le mode symbolique s'exprime entre le *niveau 2* et le *niveau 0*:

Cet élément [la partie verbale de l'interjection] sert en effet à marquer conventionnellement, c'est-à-dire par une association conventionnelle arbitraire, le type d'émotion éprouvé [...] [Car] à l'écrit, l'intonation et l'intensité ne peuvent se manifester directement comme à l'orale. Le point d'exclamation n'est qu'un expédient commode, mais non distinctif pour ce qui est de l'émotion ressentie. On comprend alors la nécessité d'avoir une partie pour indiquer de façon stable, symboliquement, le type d'émotion en question. (pp.21-22)

65 Par contre, entre le niveau 2 et 0 «il n'y a plus de contiguïté, donc d'indexicalité, entre Hélas et le regret qu'éprouve le locuteur. Les responsables en sont l'intonation et l'intensité avec lesquelles se trouvent prononcée l'interjection, autrement dit, le mode exclamatif qui s'associe à toutes les interjections émotives, que marque grossièrement à l'écrit le point d'exclamation et qui est à l'origine de l'expressivité reconnue fort justement aux interjections.» Kleiber (2006 : 18).

Le mode iconique s'exprime entre les *niveaux 1(et 2) et le niveau 0* :

Comme dans le cas des onomatopées, mais cette fois-ci au niveau 1 déjà, le caractère de mot isolé, autonome, marque iconiquement la survenue ou l'irruption de l'émotion, ce que tous les commentateurs on noté à l'aide des adjectifs *soudaine, subite* appliqué à l'émotion exprimée.[...] En disant *j'éprouve du regret*, par exemple, on indique simplement l'existence du regret en nous, et contrairement à *Hélas!*, on n'indique nullement son apparition. L'interjection marque donc iconiquement une indication en quelque sorte aspectuelle. (p.22)

Enfin il nous faut remarquer que l'interjection ne marque pas la cause, mais le surgissement d'une émotion. La cause n'est impliqué que indirectement comme l'est la source pour l'onomatopée.

Ce sera utile de schématiser le chapitre avec deux tableaux de l'analyse sémiotique que nous avons déployée.

Tableau 3. Les niveaux de la «signification» et les relations sémiotiques

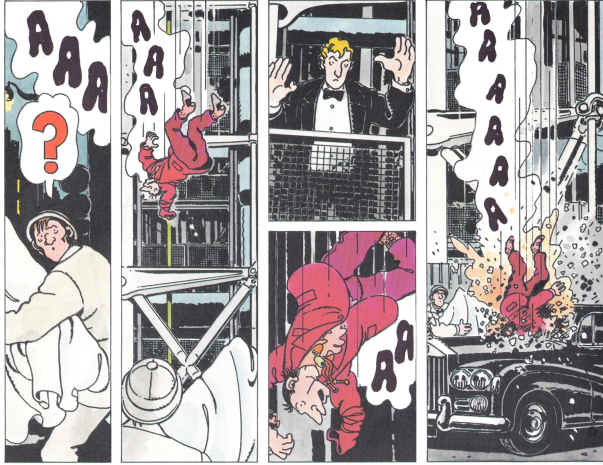
	NIVEAU 2	NIVEAU 1	NIVEAU 0
ONOMATOPEE	Signe linguistique	Bruit ou cris du monde (réfèrent)	Source
INTERJECTION	Signe linguistique (discours rapporté)	Signe linguistique (cris)	Emotion éprouvé (réfèrent)

	ICÔNE	INDICE	SYMBOLE
ONOMATOPEE	Niveau 2 > 1	Niveau 1 > 0	Niveau 2 > 1
INTERJECTION	Niveau 1 > 0* Niveau 2 > 0*	Niveau 1 > 0	Niveau 2 > 0

* l'iconicité ne porte pas sur le matériel sonore (les phonèmes) mais que sur la forme morpho-syntaxique.

Annexe 4.1. Figures 1 à 8: entre onomatopée et interjection

▼ **Fig. 1** [Tardi et Pennac, *La Débauche*, p.68]: le cris inarticulé.



Commentaire:

Le cri émis par le personnage qui tombe apparaît en gros lettres qui marquent iconiquement l'intensité du son. La bulle ondulée et sans appendice qui cerne le cri accompagne la chute et sa forme, avec la répétition de *A*, crée une sorte de sillage sonore qui s'interrompt avec l'impact entre le corps et la voiture. Au niveau de l'action le personnage pousse un cri de terreur: c'est un cri involontaire et, pour sa «distorsion» graphique, on l'aperçoit inarticulé. Nous rangerons ce *signe verbal* du côté des onomatopées car le cri auquel il renvoie n'a aucune intention communicative.

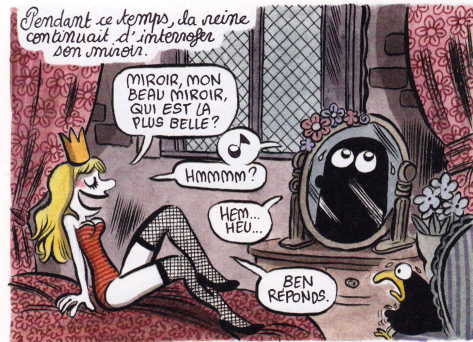
▼ **Fig. 2 et 3** [Lanzac et Blain, *Quai d'Orsay*, tome II, pp. 50 et 56], **fig. 1.4** [Léandri, *Les chroniques du dérisoire*, dans "Fluide Glacial" n°423, p. 42]: *mmm* comme interjection.



◀ **Fig. 2**



◀ **Fig. 3**

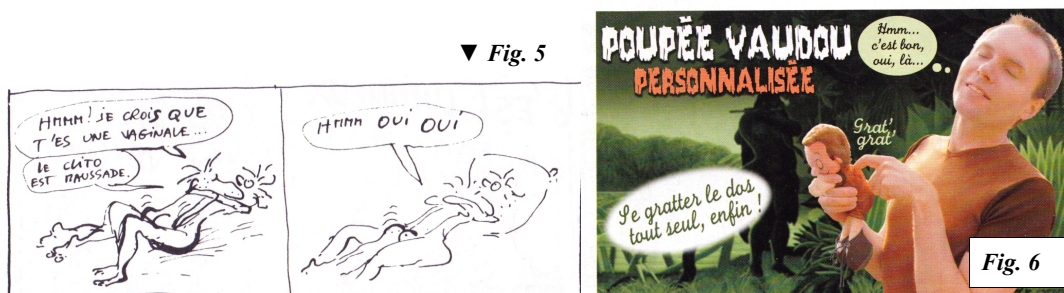


▲ **Fig. 4**

▲ **Commentaire:**

Dans toutes les vignettes les occurrences de *mmm* (et ses variants), s'enchaînent à un échange verbal (elliptique dans la *fig. 2*). Au niveau diégétique le *marmonnement* a une fonction communicative qui se spécifie selon le contexte icono-verble qui l'entoure. Dans la *fig. 2* le *mh* redoublé et détaché du personnage (M. Maupas) exprime premièrement une double exhortation à continuer (fonction conative), une approbation (fonction expressive) et la volonté de faire entendre sa présence (fonction phatique). Le même *mmmh* dans la *fig. 3* acquise deux sens opposés (et par là aussi l'effet comique est renforcé): la première occurrence du M. Maupas veut exprimer le plaisir d'un voyage en Colombie alors que Arthur (l'héros) exprime le doute et la désapprobation sur l'idée en question. C'est toujours une fonction expressive qui est en jeu mais seulement le contexte peut définir le sémantisme du mot. Le *hmmmm?* (*fig. 4*) exprime premièrement la fonction conative du langage: on remarque que le message exprimé par la princesse dans la première bulle qui lui est attachée est renforcé par les bulles successives qui vont graduellement d'une exhortation gentille (l'interjection *hmmmm?*) à une modalité impérative (*ben répond.*).

▼ Fig. 5 [Reiser, *On vit une époque formidable*] et 6 [Fluide Glacial, n° 423 (2011), p.3]: *mmm* entre onomatopée et interjection.

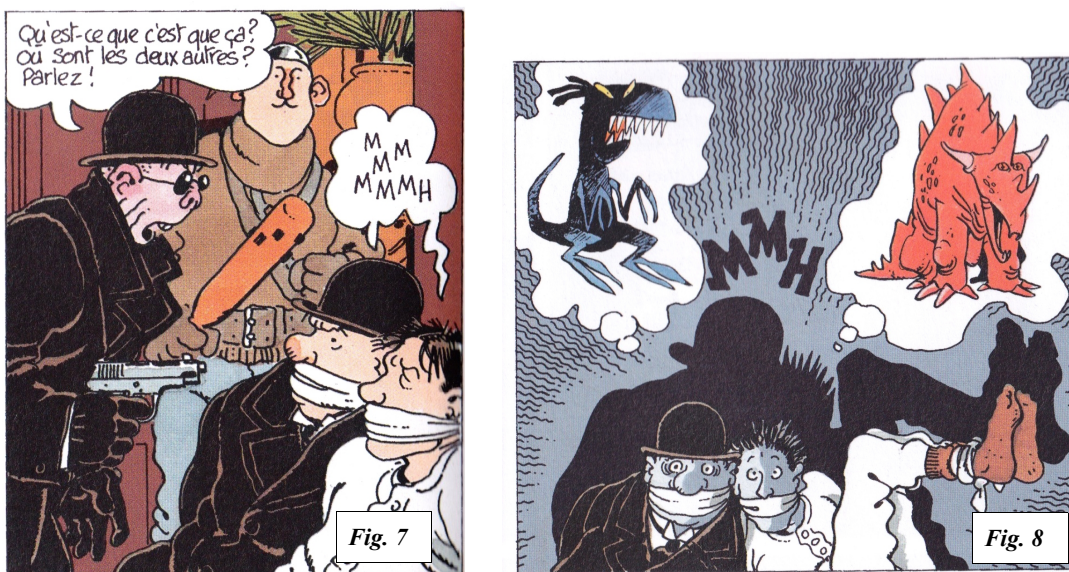


▲
Commentaire:

On pourrait croire que les occurrences qui expriment un plaisir physique sont des interjections émotives semblables à celles exprimant une appréciation gustative ou olfactive. Le fait qu'elles gagnent leur sens du contexte et qu'elles sont rattachées à des bulles nous emmènerait à l'exclure du phénomène des onomatopées. Pourtant, le plaisir plus (fig. 5) ou moins (fig. 6) intense semble aussi être l'expression d'un bruit involontaire comme pourrait être un coup de toux: l'indice d'un événement intérieur au corps (l'irritation des poumons là, l'excitation et le plaisir psychophysique ici). Ces expressions ont une valeur à la fois interjective (expression du plaisir et exhortation à continuer) et une valeur onomatopéique.

On remarque aussi (fig. 6) que *grat' grat'* est une onomatopée non lexicalisée dérivée du verbe *gratter* engageant un jeu linguistique qui renforce le message de cette publicité factice.

▼ Fig. 7 et 8 [Tardi, *Adèle Blanc-sec: Tous des montres*, pp. 28-29] : *mmm* comme onomatopée.

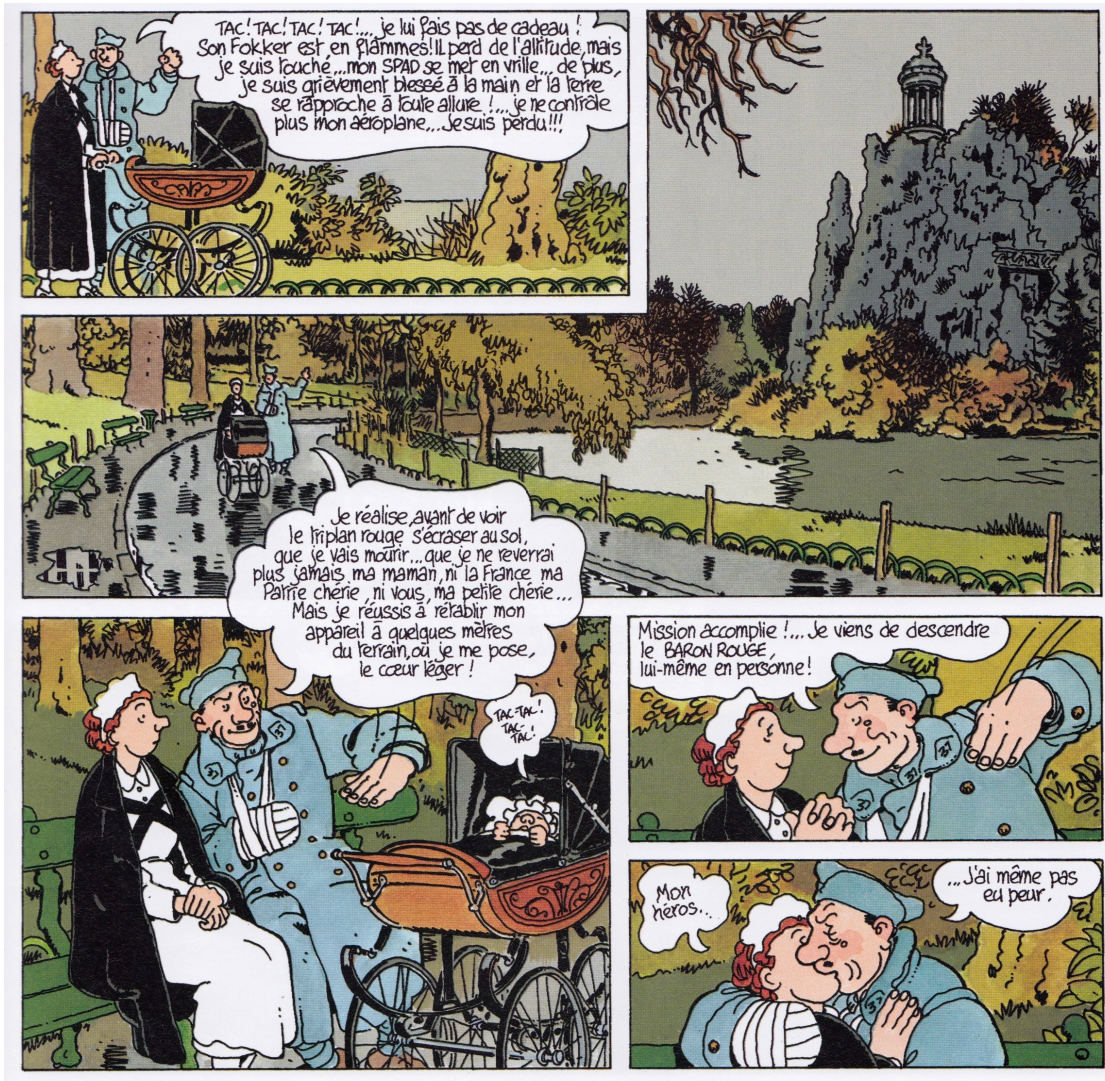


▲
Commentaire:

Ici l'obstruction du canal oral produit des essais de communication que n'aboutissent pas: ce sont des onomatopées qui évoquent le bruit produit par l'émission de l'air contre le bâillon. Dans la première vignette (fig. 7) la calligraphie subtile mais en majuscule marque, contextuellement au lettrage de la BD, des mots prononcés à haut voix: c'est une protestation qui voudrait être communiquée. La disposition désordonnée des lettres marque la non linéarité du message: cela confirme la nature de bruit naturel car le référent est dépourvu du caractère linéaire du langage verbal. Dans le deuxième cas (fig. 8) *MMH* en gros et sous une forme très courte [m:] marque la soudaineté du bruit et donc de l'interjection-onomatopée qui apparaîtrait si les personnages étaient sans bâillon.

Annexe 4.2. Figure 9: les onomatopées par les bébés

▼ Fig. 9 [Tardi, *Adèle Blanc-sec: Tous des monstres*, p.3]: TAC

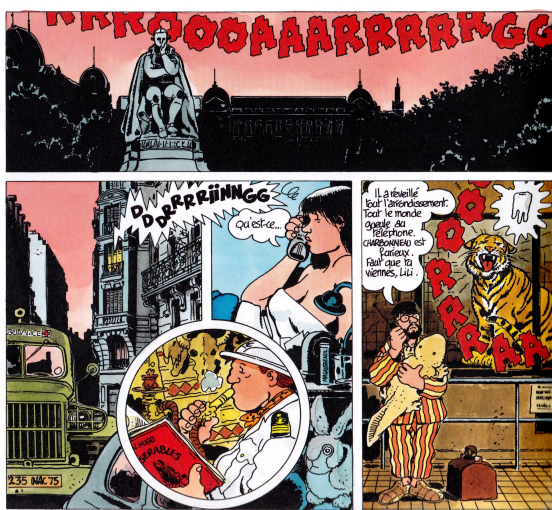


▲ **Commentaire:**

Dans l'ouverture de la BD (l'extrait commence avec la deuxième vignette de l'album) il y a une onomatopée au niveau d'une *narration métadiégétique* (Genette, 1972) à travers le récit oral du ex-soldat. Le *TAC! TAC! TAC! TAC!*, au niveau de l'*énonciation énoncé*, a essentiellement une fonction référentielle: il renvoie aux chocs qui les coups font en s'abattant sur l'avion adverse. Dans la troisième vignette le bébé mime les mots qu'il a entendu: *TAC-TAC! TAC-TAC!*. La valeur onomatopéique ne subsiste plus car le mot répété ne renvoie plus aux chocs mais à l'onomatopée entendue. On peut s'interroger sur l'intention communicative, s'il y en a aucune, du bébé car le message que le bébé voudrait exprimer, n'est pas apparent. Au niveau diégétique, de l'onomatopée désignant le bruit ne nous reste qu'une action de mimer par le bébé qui n'engage pas une communication verbale «accomplie».

Annexe 5.1. Figures 10 à 11: l'onomatopée comme signe indiciel?

▼ Fig. 10 [Tardi et Pennac, *La Débauche*, p. 36]: l'onomatopée indice au niveau diégétique (niveau 1)



Commentaire:

Dans l'extrait de la planche nous remarquons qu'il y a deux types d'onomatopées:

- le cri de douleur de la tigre [RRR]OOOAAARRRRRGG...[O]OORRAA;
- le bruit émis par le téléphone qui sonne DDDRRRIINNGG.

Au niveau de l'«énonciation» et donc de l'action diégétique, dans les vignettes 1 et 2 on «entend» le bruit mais on ne voit pas ce qui l'a produit. L'émission sonore est un indice, et donc il est causalement ou physiquement lié à l'objet qu'il signifie (la source-cause du bruit). Le fait que le cri de l'animal apparaît morcelé et comme une variante du GRR lui permet de «fuir» la lexicalisation et donc le lecteur ne pourra pas être sûr à quoi le cri renvoie jusqu'au la vignette 5. Par contre l'autre occurrence renvoie facilement au lexème DRING qu'on sait qu'il y a un téléphone qui sonne même si on le voit pas.

▼ Fig. 11 [Thiriet, 2 pages décongelées de chez Thiriet, dans "Fuide Glacial" n°445 (2013), p. 19]: des signe indiciels intégrés



▲ Commentaire:

Nous posons l'exemple de ce que c'est proprement un signe indiciel et non, comme dans la fig. 10, une relation indicielle au niveau diégétique à travers des signes verbo-icone (les onomatopées). Dans l'enjeu du dessin (essentiellement iconique) et de la partie verbale (essentiellement symbolique), des formes visuelles non dessinées s'ajoutent: ce sont un extrait de journal et des photos publicitaires. Les photos sont des indices car la contiguïté causale avec l'objet auquel elles renvoient est due au reflet des rayons lumineux de l'objet à la pellicule; la photo implique causalement qu'il y a eu tel objet à tel moment devant l'objectif (Vulli, 2003 : 28). *Fuide Glacial* est une revue de BD humoristiques et dans la bande extraite l'empreinte satirique vient de la citation des images des médias. La composition «simultanée» des vignettes et des «documents» choque le lecteur mais est justifiée par le fait que le style comique permet le mélange de registres différents. Normalement, les éléments indiciels ont un pouvoir de crédibilité majeur que les autres signes. À cause de cela ils confèrent aux textes un effet de réalité (ou illusion référentielle) (Vulli, 2003 : 28); ce n'est pas surprise alors qu'ils occupent de plus en plus dans le nouveau genre de BD-réportages.

DEUXIÈME PARTIE – MISE EN QUESTION DE L'ONOMATOPÉE DANS LA BANDE DESSINÉE: UN SIGNE VERBO ICONIQUE

1. La BD, un médium «muette»: comment évoquer les sons?

L'onomatopée, le mot isolé qui renvoie à un bruit ou à un cri naturel, ne correspond pas exactement au phénomène qu'on appelle onomatopée dans la bande dessinée: une phase du lettrage⁶⁶ qui consiste dans l'insertion des bruits du monde raconté sur la planche. Nous donnons d'abord une définition naïve d'onomatopée dans la BD:

la matérialisation à travers le dessin des bruits et des cris naturels du monde.

Pour *monde* nous entendons le monde de l'action diégétique et donc ce qui est raconté par le «récit premier» (Genette, 1972). Il faut remarquer que dans la BD l'action, et donc le récit premier, ne se développe pas à travers les récitatifs narratifs, lesquels peuvent présenter des résumés de l'action, mais par la succession «syntagmatique» des vignettes (les images *et* les textes) qui comme des unités de base porteuses d'une signification font avancer le récit.

Dans ce mélange, souvent complémentaire, de texte et image qui est la BD, nous nous intéresserons à la forme de l'onomatopée en la différenciant des autres formes textuelles. Pour y parvenir nous verrons quels sont les niveaux énonciatifs (qui

⁶⁶ Ficarra, dans son *Manuale di lettering*, décrit ce processus de production d'une BD: «Il lettering nel fumetto è il posizionamento e il disegno delle nuvolette e delle didascalie che contengono i testi, la scrittura dei dialoghi, dei pensieri, *dei suoni, dei rumori* in tutte le loro possibili variazioni all'interno della storia narrata» (p. 41). L'auteur affirme que le lettrage, avec la séquentialité et les signes cinétiques, est un des éléments qui définissent la BD.

parle?) de la BD et à travers quels moyens (formes textuelles) ils sont distingués.

Dans le processus de formation d'une bande dessinée tous ce qui a à faire avec la langue est nommé *lettrage*. L'onomatopée n'en est pas exclue: elle, avec les *bulles* et les *récitatifs*, constitue ce que c'est la «bande-son» de la BD. Cependant, dans la BD il n'y a pas de sonore, c'est un médium mono-sensoriel: il n'a qu'un domaine visuel. C'est le *dessin*⁶⁷ des images et des paroles qui a en charge la création d'un monde de référence multi-sensorielle.

De là le problème, analogue à celui du cinéma des origines⁶⁸, de comment représenter la «bande-son». Dans la bande dessinée, on a premièrement trois solutions différentes qui, selon la nature du son, de son origine et des choix esthétiques, assument toujours des variantes stylistiques. Le «sonore» s'exprime premièrement à travers les trois mode d'actualisation du verbal :

- les *bulles*: des «sacs à mot» avec appendice⁶⁹ normalement utilisés pour signifier la *voix* réelle, imaginée ou intérieure des personnages (monologues, dialogues, pensées,) soit directement qu'indirectement⁷⁰;
- les *récitatifs* (ou *cartouches*): des carrés normalement utilisés pour exprimer la *voix* du narrateur⁷¹;

67 Tout dans la bande dessinée relève, comme l'indique le mot, du *dessin*. D'abord parce que tout est, y compris les mots, dessiné; et encore aujourd'hui en France les auteurs préfère se charger du lettrage à la main plutôt que à l'ordinateur. Mais aussi, même si on utilise des *fonts* informatisées, on relève du dessin dans le sens du design de la forme car chaque élément imprimé doit être graphiquement cohérent avec le style de l'oeuvre. Barbieri (1991 : 178) en parlant du signe graphique d'une planche d'Andrea Pazienza affirme: «mettete un lettering a stampa su questa tavola e l'avrete distrutta.»

68 Sur le carton du cinéma et les onomatopée dans la BD: «L'équilibre des volumes, la dynamique des formes, jouent, sinon du son, en tout cas des signes sonores.[...] La place des lettres sur l'écran, la proportion des mots, leur nombre sur le même carton, composent des rythmes qui, à l'instar des lettrages de la bande dessinée, agissent aussi bien sur *le* sens que sur *les* sens. Forme qui impressionne autant qu'elle signifie, le mot écrit dévient, au même titre qu'un geste, ou un corps, élément plastique de la réalité.» Amiel (1990).

69 Il faut remarquer que «quatre composants de cet ustensile [la bulle] (forme générale, fond, bordure, appendice) sont soumises à variation, et qu'une ou plusieurs entre elles peuvent être absents.» Meyer (2003 : 346). Il peut aussi avoir une « bulle » où on la voit pas; pour que des mots soient aperçus comme partie des dialogues, il suffit de placer le texte à côté de sa source, normalement placé dans une zone désémantisée de l'image, en superposant sa dimension bi-dimensionnelle (lettres et «blanc typographique») à l'illusion tridimensionnelle de l'univers diégétique.

70 La reproduction indirecte est celle des voix médiatisées: ce sont des énoncés rapportés/diffusés par un média diégétique. Normalement c'est la bulle avec contours en dent de scie qui est utilisée.

71 Nous remarquons que le rôle des récitatifs change selon le type de BD et le temps. Il a

- les *onomatopées*: des mots «libres» normalement utilisés pour signifier des *bruits* ou des *cris* de l'action narrée par les images;

Mais on a aussi deux autres moyens qui ne relèvent pas du texte et qui peuvent s'accompagner aux trois principales ou les substituer:

- certains *éléments non-verbaux, iconique ou symboliques*, (ou *sémiogrammes*⁷²): des dessins qui véhiculent l'idée d'un son ou d'un énoncé;
- *absence*: il n'y a aucun texte qui signifie directement le son mais le contexte de la vignette (le dessin) nous indique clairement qu'il y a une émission sonore qui est importante pour l'action (une bouche ouverte en train de crier, un pistolet qui détonne, etc). Si à des cases très «bruyantes» et «bavardes» suit une case «muette» mais où on sait que diégétiquement il y aurait du bruit, on a la sensation d'une suspension (gagnant en dramatisation), comme d'un «silence» qui s'impose sur la «bande-son».

Un premier trait qui nous aiderait à identifier visuellement l'onomatopée est le fait qu'elle est «libre». Cela dénote sa présence hors de la superficie bidimensionnelle de la «zone texte» et l'intégration dans l'illusion tridimensionnelle de la «zone image»⁷³, alors que les autres formes textuelles sont combinées, voir insérées, avec

essentiellement une fonction de raccord, surtout spatio-temporelle, entre les vignettes. Mais il est utilisée aussi pour reproduire des fragments de dialogue où de pensée qui ne proviennent pas de l'espace de la vignette; le texte devient alors souvent contrepoint de l'action.

72 La définition de sémiogramme est donnée par Meyer (2003) dans son mémoire sur la sémantique référentielle de la BD: «On propose en effet de remplacer, dans la bande dessinée, l'appellation habituelle d'idéogramme par celle de *sémiogramme*. Le terme "idéogramme" est problématique (on l'a vu notamment en parlant de hiéroglyphes) et incapable surtout de qualifier à lui seul l'ensemble du phénomène. L'idéogramme n'est que le premier niveau de la sémiographie en BD (points d'interrogations et d'exclamation, notes de musiques, etc.). Il convient d'utiliser *logogramme* pour qualifier les dessins qui représentent par eux-même une notion (impacts, contours de phylactères, traits de vitesses, jurons dessinés, etc.), et de parler d'*iconogramme* pour désigner les images mentales dessinées, les mot-phrases traités en images, etc. Le terme sémiogramme, portant sur l'idée de «trace graphique du signe», permet à notre avis de regrouper ces trois niveaux de représentation.» (p.335).

73 C'est Gronsteen (1999) qui définit cette tension de *profondeur* entre la «zone image» et la «zone texte»: «[...] la vignette se trouve découpée en deux zones, dont l'une revendique une planéité que l'autre trahit en produisant l'illusion d'une profondeur. [...] la cohabitation du dessin et de la bulle génère une tension, puisque l'espace à trois dimensions construit par le dessinateur se trouve contredit par la présence en son sein de cette pièce rapportée, étrangère à l'illusion représentative.»

des signes iconiques (mais aussi conventionnelles) de la BD: les tracés rectangulaires de récitatifs ou les *phylactères* qui cerne les mots ou les pensées de personnages. Ficarra (2012) met en évidence ce lien entre l'onomatopée et le dessin:

I rumori, i suoni, vengono rappresentati sotto forma scritta con una forte caratterizzazione grafica, che non viene racchiusa in un *balloon* ma si sovrappone e si lega al disegno essendo essa stessa disegno.

L'insertion directe de l'onomatopée dans l'espace diégétique⁷⁴ fait ainsi qu'elle renvoie directement à un phénomène du monde représenté iconiquement par le dessin: pour les personnages c'est un bruit du monde, pour le lecteur c'est un signe à déchiffrer.

Cependant, l'onomatopée, à cause de sa nature entre le symbolique et l'iconique (entre l'arbitraire du langage et l'iconique du signe), se peut aisément trouver dans la «zone texte» (bulles et récitatifs) autant bien que dans la «zone image» (*figg. 12 et 13*). Dans le premier cas, elle se trouve au niveau de l'énonciation, soit des personnages soit du narrateur, et à cela elle s'intègre. On présuppose toujours un émetteur, visible ou invisible (soit hors-vue soit hors-champ/cadre), qui en est l'énonciateur. Dans le deuxième cas, dans la zone image, c'est un bruit rattaché à sa source. Cette analyse des niveaux d'énonciation (*qui parle?*) s'accompagne aux trois moyens de d'expression du «sonore» dans la BD: c'est l'analyse que Meyer (2003) consacre aux formes textuelles dans son étude du sémantisme référentielle de la bande dessinée.

(p. 82). On remarque que dans cette opposition l'auteur ne prend pas en considération les récitatifs, probablement parce qu'ils maintient normalement une position plus marginale et plus formellement détachée du dessin et donc ils participent moins à cette tension interne à la vignette; cependant, ils y participent.

74 Nous utilisons le mot diégétique pour ce qui est l'action racontée, vu que dans la BD la narration se fait premièrement à travers la succession d'images, c'est le dessin iconique qui pousse l'action. Aux images s'attachent les textes soit sous forme de bulle soit d'onomatopée, elles aussi diégétiques. Le récitatif rappissent des instances extradiégétiques: soit la voix d'un narrateur soit les voix qui appartient à un moment de l'action autre que celui représenté.

2. Les niveaux d'énonciation par Meyer (2003) et Kleiber (2006)

D'abord on constate que toute occurrence d'une onomatopée ne se différencie pas au niveau linguistique (lexical): on se trouve toujours en face à des signes linguistiques où la partie phonique a une tension plus ou moins forte vers l'iconique. Mais pour définir ce que c'est l'onomatopée dans la BD, une matérialisation du son qui fait les «effets sonores», il faut analyser chaque occurrence linguistique par rapport au niveau d'énonciation auquel se réfère. La question de *qui parle?* a été suggérée dans notre citation d'un exemple de Kleiber (2006) :

12) *Jean dit «Plouf» en faisant tomber la pierre dans l'eau* est possible mais il s'agit alors d'une «citation d'onomatopée».

Plouf est bien une phrase à elle seule et aussi une onomatopée: le signe renvoie au bruit qu'elle représente. Mais on s'aperçoit que son emploi est différent de (notre exemple):

13) *J'ai heurté mes affaires et plouf ! Il n'est resté plus rien sur le bord de la rivière.*

Dans le premier cas on a une onomatopée en citation (mention). Celle-ci renvoie à l'onomatopée prononcée par Jean qui renvoie au bruit du monde. Dans la deuxième occurrence on a l'onomatopée qui renvoie directement au bruit du monde. On a:

12) onomatopée > onomatopée > bruit

13) onomatopée > bruit

Une «transposition» de ces deux énoncés dans la BD rendrait encore plus évident leur statut différent: une bulle qui contient *plouf* et pointant Jean d'une côté; la pierre (visible ou impliquée par des indices visuelles) qui tombe dans l'eau et l'onomatopée qui l'«accompagne» de l'autre. Naïvement on attribuera au deuxième cas le statut d'*onomatopée*: la «matérialisation» d'un bruit dans l'espace de l'image (figg. 12 et 13).

Le *plouf* est le même au niveau linguistique (la *langue*) mais il est différent au niveau de l'actualisation phrastique (la *parole*). Cependant, pour notre définition de l'onomatopée, il ne suffit pas de voir si le mot se trouve hors bulle car il y a bien des cas contraires: des *onomatopées-matérialisation du bruit* dans des bulles et des mot non-onomatopéiques hors bulle (figg. 14 et 15).

Tout énoncé ou bruit du texte qui est *lit* fait partie d'une communication verbale qui entretient les deux pôles extrêmes de l'énonciation: l'auteur communique, à travers son œuvre (les dessins, les textes et leur combinaison), un message au lecteur. Cependant *ce à qui* les formes textuelles renvoient fait partie d'autres niveaux énonciatifs; pour les repérer il faut identifier la *voix* (Genette, 1972), c'est-à-dire:

[ce] "aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet" - ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fut-ce passivement, à cette activité narrative. (p. 225)

Les trois formes textuelles (bulle, récitatif et onomatopée) correspondent grosso modo à trois voix différentes:

- *Les textes dans les bulles (énonciation énoncé)*: ils correspondent aux paroles et aux pensées qui sont censées avoir été prononcées ou pensées par un personnage fictif de l'action. Ce sont des formes *rapportées*⁷⁵ car la bulle substituerait la fonction d'un verbe de parole ou de pensée et des marques graphiques comme les guillemets. C'est une voix d'une instance diégétique (le personnage) qui s'adresse nécessairement à une autre instance diégétique (soi-même ou un autre personnage)⁷⁶.
- *Les textes dans les récitatifs (énoncées narratives)*: ce sont les lieux

75 On rappelle que ces formes sont *rapportées* par une *instance narrative (qui raconte)* car «l'instance narrative est seule productrice du récit; le discours "rapporté" ne peut l'être que par le narrateur» (Meyer, 2003 : 345).

76 On n'analyse pas les cas «bizarres» des BD humoristiques où il arrive que le personnage s'adresse «directement» au lecteur, à l'instance narratrice ou à l'auteur même en créant des effets de *débrayage* qui s'opposent à l'*illusion référentielle*.

d'expression de la voix narrative, elle peut être très discrète (en donnant que des indications spatio-temporelles) ou très présente (en donnant des explications sur l'action en cours, passé ou future)⁷⁷. Cependant, il faut distinguer ces occurrences narratives de l'utilisation du récitatif pour l'insertion de la voix d'un personnage qui n'est pas compris dans la vignette: ce n'est pas la voix du narrateur, mais la voix rapportée d'un personnage qui se situerait dans un moment distant du récit mais qui se retrouve rapportée (par le narrateur) synchroniquement à l'action diégétique (ce qui se passe dans la vignette). On rappelle que le récitatif est, à la base, le lieu d'une voix extra-diégétique soit celle du narrateur soit d'autres personnages du récit. Dans le premier cas, la voix proprement narrative s'adresse au *narrataire* qui coïncide souvent avec l'instance extra-textuelle du *lecteur*. Si on rapporte la voix d'un personnage «*hors-action*», le destinataire impliqué est nécessairement une autre instance diégétique qui, du fait qu'elle n'est pas impliquée dans la vignette, peut être plus ou moins opaque.

- *Les textes «libres» (les onomatopées)*: tels que les onomatopées ou cris renvoient «discoursivement» à un objet ou bien à un animal soit à une personne. En tout cas, comme on l'a vu dans le premier chapitre, les onomatopées se réfèrent à des événements sonores naturels plutôt qu'à des énonciateurs.

Mais si un «*plouf!*» n'exprime pas, au niveau diégétique, un énoncé produit par un énonciateur, quelle est alors la voix à laquelle on doit attribuer cette forme textuelle?

Meyer (2003 : 47-51) se pose la question:

En tant que mots insérés dans l'image, ces onomatopées appartiennent aux formes textuelles en présence, sans pourtant être attribuables en particulier au narrateur ou à un locuteur de l'histoire. Pour la situer il faut se rappeler que «la fonction de l'onomatopée est essentiellement de faire entrer dans la langue les bruits du monde» [Enckell & Rézeau, 2003:1]. [...]

⁷⁷ «Le récitatif, équivalent de la *voice over*; enferme lui-même une parole, celle du narrateur explicite (qui peut être narrateur principale ou délégué, intra- ou extradiégétique, etc.)» (Gronsteen, 1999 : 152).

Une première approche de la question consiste à dire qu'ils [le PLAF et le BAOUM] sont l'expression des objets: la baffe qui s'abat *fait* PAF, la branche qui casse *fait* CRAC, le moteur qui explose *fait* BOUM. On aurait alors, en ajoutant l'onomatopée aux deux instances narratives déjà évoquées pour la case, un trio de voix: narrateur, personnage, objet.

Cette définition des onomatopées comme expressions des objets, exclurait les cris et les rires humain, mais aussi, tout simplement, les cris animaux. L'auteur approfondit sa définition considérant ces mots libre comme des *expressions du monde raconté*, c'est à dire l'expression des *bruits d'événements*:

Une autre approche de la question, plus en cohérence avec la structure énonciative présenté *supra*, consiste à décrire les onomatopées («bruits du monde») comme relevant du monde que le narrateur est en train de créer. [...] Dans le monde que le narrateur raconte, les personnages parlent, les chevaux aussi [...], il est donc *normal* que les «baffes» fassent un bruit de «baffe». On peut facilement tester *a contrario* la validité de ce principe en imaginant que le coup de journal donné par Prunelle dans la fig. 60., p. 404, fasse VROUM ou CLIC au lieu de PLAF.

Meyer résume en disant que «Il faut en effet ajouter à la *voix narrative* et à la *voix rapporté* les *bruits d'événements*. Ces trois instances constituent les trois états de l'écrit dans l'image de bande dessinée.». Nous rappelons que, pour notre définition de l'onomatopée, ces bruits d'événement sont aperçus comme naturels ou spontanés (un bruit produit par un objet, un cri de douleur). Nous proposons le tableau qui Meyer (2006 : 355) utilise pour résumer les formes textuelles courants dans la BD, on remarque qui nous n'avons pas pris en compte la distinction entre formes principales (immédiats) et dérivée (médiats)⁷⁸:

⁷⁸ Les formes textuelles «*immédiats*» sont «les énoncés et les bruits évoqués [qui] sont émis et aperçus dans la case, sans intermédiaire», c'est à dire les récitatifs, les dialogues et les onomatopées. Ces formes s'opposent à celles médiats: les inscriptions, les énoncés et les bruit médiats (diffusé par un média) et intérieurs (les pensées). Dans le tableau on attribue à la *voix narrative* «tout objet représenté dans l'image sur lequel figure un écrit» Meyer (2003 : 354) (par exemple on voit/lit le panneau de signalisation avec le nom d'une localité). L'auteur dit que «le contenu de l'inscription vaut comme énoncé narratif au lieu d'une récitatif [...]». L'interprétation nous semble défendable car l'énonciation des textes visuelles est déterminée par le *point de vue* (Volli, 2003 : 123): ces choix de composition de l'image servent à raconter et donc sont attribuables au narrateur.

Tableau 4. Aspects du texte dans l'image de BD

		<i>Narrateur (voix narrative)</i>	<i>Locuteur imagé (Voix rapportée)</i>	<i>Monde raconté (Bruits d'événement)</i>
TEXTE	<i>forme principale</i>	récitatif	phylactère de parole	onomatopée
	<i>forme dérivée</i>	inscription	parole médiatisée phylactère de pensée	

Dans l'étude de notre corpus ce ne sera question que de ces «formes libres» qui signifient des bruits naturels de l'univers diégétique et non des formes en citation (marquées normalement par les bulles); mais nous retiendrons, comme nous l'avons déjà remarqué, aussi les rires et les cris inarticulés qui apparaissent souvent dans la bulle mais qu'on peut pas attribuer à une acte de locution⁷⁹.

⁷⁹ La bulle ne correspond pas toujours à la forme d'énonciation «Il dit».- *Jean dit "ahahah"-; avec cet exemple on voit que le rire ne supporte pas le verbe dire: ce n'est pas question d'énoncé. C'est pour ça que les onomatopées ne peuvent pas être dites.

3. L'onomatopée comme signe verbo-iconique

Dans la BD, l'onomatopée relève à la fois des codes verbaux du langage et des codes iconiques du dessin; pour ce double aspect nous trouvons approprié la définition de *signe verbo-iconique*. Cette même appellation a été donné par Seppälä (1998 : 53) dans son étude de la traduction de bande dessinée:

ONOMATOPÉE : unité verbo-iconique imitant généralement un son et parfois dotée d'un sens codé, qui s'inscrit dans l'image pour constituer l'image sonore de la bande dessinée.⁸⁰

L'auteur met en évidence le fait que l'onomatopée dans la BD est composée par des éléments linguistiques (sa nature verbale) et des éléments extra-linguistiques (sa nature iconique). Grâce au «sens codé» telle onomatopée peut être associée à tel sens par une convention d'usage. Finalement, le fait que l'onomatopée «s'inscrit dans l'image» nous semble correspondre à notre explication de l'onomatopée comme une *matérialisation d'un bruit diégetique dans la « zone image»*.

Notre idée est que cette union d'une nature verbale et d'une nature iconique est le propre de la bande dessinée autant qu'on peut définir ce *textes* mêmes comme verbo-iconiques⁸¹. Nous avons vu que ces aspects iconiques font l'épanouissement de l'onomatopée dans la BD et en même temps renforcent l'illusion référentielle de l'univers raconté.

Cette définition de la bande dessinée et de l'onomatopée engageant à la fois un versant verbal et un versant iconique, nous semble être très proche des conclusions de Meyer (2003) sur le rapport entre texte et image dans la BD. Meyer résout la dichotomie entre texte et image à travers sa *nouvelle perspective*:

la relation texte et image dans la case de bande dessinée n'est pas un simple lien ou un échange de l'un à l'autre, mais le composée de deux relations référentielles distinctes: l'une de l'écrit à l'image, l'autre du dessin à l'image, le terme *image* signifiant le composé (case ou séquence par exemple) produit par l'ensemble des contenu en présence.⁸²

80 Seppälä, *œuvre cit.*, p. 53.

81 «Ces textes que l'on classe comme verbo-iconiques se prêtent à être également des passerelles entre disciplines et réalités culturelles différentes, disciplines que l'on nomme parfois, et faute de mieux, disciplines de frontière: BD et histoire, BD et littérature, BD et cinéma...». Margarito (2005 : 243).

82 Meyer, *œuvre cit.*, p. 383.

L'onomatopée, nous l'avons vu, relève du dessin *et* du verbal. L'hypothèse de Meyer, qui est aussi la nôtre, est que la BD dans son ensemble, la séquence de cadres-images⁸³ relève du dessin *et* du verbal: il n'y a pas de sens à diviser ces deux composantes ou d'établir la supériorité de l'un sur l'autre car «la production du sens provient d'une interaction dans la case.»⁸⁴.

Dans la première partie (5. *Un statut sémiotique*) nous avons déjà analysé ce qui dans l'onomatopée comme signe linguistique relève de l'iconique: sa nature phonématique et morpho-syntaxique⁸⁵.

Cependant, l'iconisme de l'onomatopée dans la BD est souvent lié premièrement à sa caractérisation graphique qui se réfère analogiquement à des traits de son sémantisme.

Nous différencions entre une nature linguistique de l'onomatopée (son statut de mot) et une nature iconique (son statut d'image). Cependant, dans la lecture d'une bande dessinée, les deux natures sont strictement liées dans la production des effets de sens. Meyer souligne la nature verbale de l'onomatopée:

Dans une vignette de bande dessinée, contrairement à ce que l'on croit parfois, les bruits du monde n'entrent pas dans l'image *au lieu de* rentrer dans la langue [c'est oublier que l'onomatopée est un mot]. Il est vrai que le corpus des onomatopées de la bande dessinée dépasse celui des dictionnaires ; quelle que soit l'étendue de la catégorie cependant, un bruit ne peut pas être reconnu comme tel (et si possible identifié du point de vue du son sens) s'il n'est pas écrit et lisible.⁸⁶

Bien que toute onomatopée entretient du verbal, il y en a certaines qui ne sont pas nécessairement lites (dans le sens « linguistique »⁸⁷) car leur nature iconique est

83 Meyer (2003 : 393) reprend la définition d'*image*: «l'image de la BD (généralement la case, souvent la séquence de cases) est un composé dans lequel trois instances (narrateur/ personnage locuteur / monde raconté) sont représentées sous des formes dessinées et écrites. Dans la case, tous les énoncés écrits (ils ne sont pas forcément tous là) et toutes les représentations dessinées (dont certaines peuvent aussi être absentes) sont en interaction. L'image peut être qualifiée de *produit* de cette interaction.»

84 *Ivi.*

85 On rappelle les éléments verbaux de nature iconique: la nature phonématique relève analogiquement du *caractère sonore du bruit ou cri*, la nature morphologique (court) et syntaxique (isolée) relève analogiquement la *soudaineté, mais aussi itération, durée etc. du bruit.*

86 Meyer, *op. cit.*, p.349

87 Il faut qu'on précise la notion de lecture car «l'univers de la BD donne preuve, peu s'en faut, de

tellement expressive que l'image-mot communique premièrement de façon analogique: dans l'expérience de tout lecteur de BD, on peut se rendre compte qu'on ne «lit» pas toujours les onomatopées. Une preuve de cette mode iconique de communication est le fait qu'il y a des onomatopées illisibles à cause de leur nature articulatoire et/ou de leur distorsion graphique (*figg. 13 et 27*), mais pourtant porteuses de sens.

L'«évolution» du signe linguistique vers une nature iconique a été relevé par Eco:

Altro elemento è il segno grafico usato in funzione sonora con un libero ampliamento delle risorse onomatopeiche di una lingua.[...]In molti casi [...]perdendo l'immediata connessione col significato diventando, da «segno» linguistico che erano, equivalente visivo del rumore, e ritornando in funzione di «segno» nell'ambito delle convenzioni semantiche del fumetto.⁸⁸

Cette «évolution» est définis par Meyer (2003 : 389) comme une sorte de figuration idéographique:

Le bruit est la troisième composante de la case [après le personnage et le narrateur], que ce soit au niveau du texte ou au niveau du dessin.[...]Le principe de base de la mise en images de l'onomatopée est la figuration idéographique de sa «cause»; si CRAC est l'onomatopée d'une branche qui craque, le mot peut être représenté sous forme craquelée. Mais cette conjonction du mot et de son iconisme varie, principalement à cause de la polysémie de certaines onomatopées. BOUM, par exemple, peut signifier un choc, une chute, une explosion, etc. La BD résout ce problème au moyen de versant dessiné du mot-son.

C'est alors un double iconisme que l'onomatopée entretient dans la BD car le signifiant, c'est à dire l'ensemble des graphèmes, est doublement iconique: la matière sonore (phonématique) représente, ou prétend représenter, mimétiquement son référent (le bruit du monde); la matière graphique (la caractérisation du dessin) représente les caractéristiques acoustiques de la perception du son (intensité, gravité...) mais aussi des trait sémantique de sa source.

sa vocation aux lectures plurielles, et ce dès la toute première approche de la part du lecteur et en opposition avec le préjugé d'après lequel les images, de par leur puissance analogique, n'ont point besoin d'apprentissage de lecture. Nous savons au contraire que les images aussi font l'objet de différents apprentissages de lecture, notamment celles qui sont placées en séquences, comme les BD» Margarito (2005 : 243).

⁸⁸ Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, I éd. «Tascabili Bompiani», Milano, Bompiani, p. 146.

Pour voir ce qu'est la nature proprement iconique de l'onomatopée, ce sera ici question de ce qui relève de l'image, de la matière graphique, dans ces signes verbo-iconiques. Cet iconisme lié à l'image, nous l'appellerons *graphique*, pour l'opposer à l'iconisme phonique du signe linguistique.

3.1. L'iconisme *graphique*

L'iconisme *graphique* va de l'épaisseur pour rendre le volume sonore à des effets graphiques qui cherchent à «ramener artificiellement l'onomatopée vers son "origine" sonore: ce sera BAOUM d'une explosion semblant lui-même exploser » (Meyer, 2003 : 348).

Nous allons alors analyser tout élément extra-verbal qui mime le processus de production des bruits et leurs caractéristiques acoustiques, en différenciant le sémantisme lié au dessin et celui lié à l'emplacement.

3.1.1 Iconisme lié au dessin

Si dans les bulles les valeurs expressives portent sur le filet de contour, en exprimant les modalités énonciatives, dans l'onomatopée ce sont les graphèmes mêmes qui se modèlent pour exprimer iconiquement des caractères du bruit ou de sa source.

La variété des styles dans la BD montre qu'il y a d'infinies manières de représenter un même bruit du monde (*figg.16 à 21*) selon la choix du fonte de caractères, c'est-à-dire son dessin.

D'abord c'est la ligne même du dessin qui est porteuse d'une expressivité car, comme l'affirme Scott McCloud dans sa «méta-bd» *Understandig Comics: The Invisible Art*, toute variation de style d'écriture est une lutte pour capturer la nature du son (*fig. 22*). Le dessin caractérise :

- la *nature acoustique* du son: il est sec pour un son aigu, tremblant pour un son produit par une vibration;
- la *durée* et l'*articulation* du son: la quantité des graphèmes et la distance entre eux (un bruit plus ou moins long), la répétition (l'itération du bruit), la

disposition (linéarité ou simultanété de plusieurs bruits⁸⁹);

- la *source/événement*: le signe est dessiné avec des éléments qui renvoient à la source/événement qu'a produit le son, c'est un *SPLASH* composé par des gouttes d'eau⁹⁰;
- enfin la forme peut aussi renvoyer, d'une façon plus au moins analogique, à des éléments qui concernent l'«*ambiance*» de la situation. Une onomatopée tremblante d'une porte qui s'ouvre pourrait bien désigner aussi bien le tremblement d'une vieille porte d'une maison abandonnée qu'une atmosphère sombre: l'onomatopée tremble parce qu'il y a quelque chose qui *fait peur* (c'est parce qu'on *tremble* lorsqu'on a *peur* que l'onomatopée tremblant évoque une certaine ambiance). Cette caractérisation graphique concerne le «style» d'un moment du récit et/ou de l'œuvre en général: dans une BD pour enfants on aura des onomatopées colorées, arrondies qui rappellent des ballons et renvoient donc à un l'univers enfantin.

Cette dernière considération sur le style de l'oeuvre est essentielle pour une analyse des onomatopées dans le contexte d'un album de BD. L'onomatopée doit être considérée, comme tout élément visuel, un signe dessiné qui ne doit pas «entrer en collision» avec ses éléments voisins; elle doit s'intégrer «mimétiquement» au signe graphique général de l'œuvre. Pour cela une onomatopée (comme signe linguistique) a d'innies variantes graphiques qui sont dues à ce à quoi se réfèrent et au *style* graphique de l'œuvre. Ces variables peuvent assumer une «valeur de signature pour un dessinateur ou un scénariste, de marque de fabrique pour une série» (Meyer, 2003 : 417).

Pour ce qui concerne la couleur, c'est une variante plastique du «dessin» et selon les cas elle peut contribuer à définir la nature acoustique du bruit (le rouge qui marque l'intensité d'un cri), sa source (le jaune-orange qui renvoie aux gaz de l'explosion) ou des caractérisation stylistiques (des couleurs pastel pour suggérer l'univers de

89 Pour *linéaire* nous entendons le fait qu'il y a un ordre de lecture dans la suite d'une (ou plusieurs) onomatopée(s). Pour *simultané* nous entendons le fait qu'on peut pas repérer un ordre de lecture absolu: les signes expriment des bruits simultanés.

90 Dans ce cas, souvent la source du bruit n'est pas représenté dans le même vignette de l'onomatopée; cela fait que le signe fonctionne comme une métonymie (Ficarra, 2012).

Mickey Mouse).

3.1.2. Iconisme lié à l'emplacement et à son volume: lié au cadrage

D'abord nous rappelons que la nature morphologique, plus ou moins courte, de l'onomatopée est liée analogiquement à la durée du bruit auquel elle se réfère. Le choix de la quantité de graphèmes qui composent l'onomatopée fait partie du *volume* que l'onomatopée aura dans la planche.

L'autre caractérisation qui définit le volume est, bien évidemment, la dimension du signe: plus il est grand, plus le bruit est intense.

Il nous semble important de définir le volume de l'onomatopée comme un iconisme lié au *cadre*, c'est à dire à l'espace qui le cerne: de la vignette à la planche. Pour qu'une onomatopée soit «bruyante», il faut qu'elle occupe une grande place dans la vignette; c'est en rapport au *cadrage* que l'onomatopée est grande ou petite: placez une onomatopée qui occupe la moitié d'une vignette dans une autre deux fois plus grande et sa intensité aura diminuée.

Enfin c'est l'emplacement qui définit l'ordre temporel des événements; généralement ce qui se trouve en haut et à gauche est lu avant et donc précède ce qui se trouve en bas et à droit. Mais il faut aussi considérer que «c'est aussi la superposition des éléments, plus que l'ordre gauche-droit, qui nous renseigne sur l'ordre temporel. BOUM est plus éloigné, tout juste posé sur le fond de l'image; il forme pour cette raison le premier plan narratif à l'intérieur de la case, celui qui va "contenir" les autres»⁹¹.

En plus, le positionnement de ces signes dans la vignette, entre vignettes ou hors-vignette fait partie des enjeux de la BD qui crée des signifiés (le monde de référence et le récit) en mélangeant ses différents éléments; l'emplacement définit:

- *la source* (placée à côté de sa source ou lui pointant);
- *l'articulation acoustique* dans l'espace diégétique (d'où vient le son, quelle trajectoire suit l'élément qui le produit);
- *la temporalité*⁹² (on l'entend avant, après ou en même temps de ce qui se

91 Meyer en analyse une vignette de Tintin, *op. cit.*, p. 391.

92 Ces indications générales sur l'emplacement concernent tout élément de la BD et sont liées à nos

passe dans la vignette).

En résumant, la caractérisation graphique de l'onomatopée porte sur:

- le signe (sec, tremblante...);
- le dessin d'éléments iconiques (des gouttes d'eau, des flammes...);
- la couleur (chaud, froid...);
- le volume (quantité et dimension des graphèmes);
- le positionnement (haut, bas, incliné...).

Ces éléments, comme Scott McCloud l'a exemplifié dans *Making Comics* (fig. 23) servent pour signifier (plus ou moins iconiquement):

- l'intensité du son;
- le timbre du son;
- des associations avec la source du son;
- le style de l'oeuvre.

La caractérisation graphique de l'onomatopée peut être analysée en abstraction de contexte: le volume, la couleur, le signe, le positionnement portent sur des valeurs qui peuvent être définis généralement. Cependant, ces signes ne gagnent leur propre sens et fonction que dans leur actualisation à l'intérieur d'une BD.

habitudes de lecture: de droite à gauche et de l'haut en bas.

4. Fonctions *textuelles* de l'onomatopée

Nous essayerons d'illustrer une liste des fonctions que nous appelons *textuelles*, c'est-à-dire des quelles relations l'onomatopée entretient avec les éléments qui l'entourent⁹³, à l'intérieur d'une vignette ou bien dans l'enchaînement spatio-temporel des vignettes. Les différents rapports de référence verbale, iconique ou indicielle et la distribution des occurrences peuvent entraîner des effets différents qui engagent le *texte*: du rythme de lecture à l'ironie.

Notre étude ne veut pas épuiser toutes les fonctions que l'onomatopée possède dans la BD, mais il nous semble nécessaire d'y consacrer un paragraphe car, à notre connaissance, les études sur le langage de la BD n'analysent que les fonctions de l'image et/ou celles du verbal⁹⁴: le signe verbo-iconique n'est pas directement traité. Nous allons relever de quelles manières les onomatopées sont utilisées comme éléments du récit et quelles fonctions partagent avec les autres éléments (textes, images, cadres) de la BD. Une onomatopée ne porte que sur une de ces fonctions, mais elle peut en engager plusieurs selon son contexte d'utilisation et l'extension de l'analyse de ses occurrences dans le *texte*.

4.1. Deux fonctions de *base*: fonction *présentative* et *informative* (ou *narrative*)

Nous regroupons sous la dénomination *de base*, les fonctions qui constituent l'onomatopée, c'est-à-dire celles que chaque onomatopée possède à cause de sa nature de signe verbo-iconique.

Nous empruntons la dénomination de fonction *présentative* à Meyer (2003 : 419-424) qui l'a utilisée pour décrire les rapports texte-image dans les enjeux de représentation du locuteur-énoncé⁹⁵, mais qui nous semble appropriée aussi pour l'onomatopée:

[...] la représentation du locuteur dans l'image de bande dessinée, et à travers lui celle de son énoncé.

93 Nous recourrons au mot *texte* en italique pour se référer à une la notion sémiologique; c'est la bande dessinée dans son ensemble comme *texte verbo-iconique* et non le texte verbal des formes textuelles.

94 Pour les fonctions des images et du verbal dans des *textes* icono-verbale: Barthes (1964), Peeters (1998 : 100-101), Deruelle (1972 et 1977) Baetens & Lefèvre (1993), Gronsteen (1999), Meyer (2003).

95 Meyer. *op. cit.*

Nous distinguons trois fonctions de cette représentation, assurées conjointement par le texte et l'image: la fonction *présentative*, la fonction *locutive* et la fonction *donative*. Ce triptyque permet en effet de rendre compte des trois dimensions de l'énonciation dessinée, à savoir la représentation de l'événement dans lequel une occurrence apparaît, la représentation de l'occurrence elle-même, et finalement l'indexation qui garantit l'interprétation correcte de l'énoncé. (pp. 418-419)

La fonction présentative de l'image indique que l'image porte quelque chose à voir. C'est une fonction autoréférentielle: avant même de dire ce qu'elle montre, l'image dit d'elle-même qu'elle montre. (p. 419)

L'onomatopée *se présente* toujours comme quelque-chose-à-lire car «un énoncé verbal est d'emblée identifié comme un segment d'information pertinent pour l'intelligibilité du récit» (Groensteen, 1999 : 99). On ne peut pas s'empêcher de *lire* (regarder) une onomatopée car notre œil est attiré par sa forme verbale; alors que des éléments iconiques de la vignette, par exemple des détails sur le fond pourraient nous échapper à une lecture *superficielle*⁹⁶.

L'onomatopée est d'abord un *signe* qui communique quelque chose au lecteur. Cette fonction *informative*⁹⁷ est partagée par tous les éléments, verbales où iconiques, de la bande dessinée.

L'information portée par l'onomatopée s'articule sur trois modes référentiels:

- linguistiquement et iconiquement (il y a bruit de *tel* type) ;
- indexicalement (il y a *telle* chose, *telle* personne ou *tel* animal qui a produit *tel* bruit).

L'onomatopée, comme signe, est toujours porteuse d'une information, même si le signe n'a aucune caractérisation graphique particulière; l'information base d'un *MIAUO* est: *on entend miauler et il y a un chat qui pousse des cris*.

96 Une distinction entre différents types de lectures a été proposée par Groensteen (1999 : 130-167) dans son analyse des vignettes comme *énonçables*, *descriptibles* et *interprétables*. Il définit une lecture «pressée», voir superficielle, celle «de la conversion des énonçables en énoncés» qui veut «accéder à l'intelligibilité du récit pour en suivre les péripéties»; c'est «une mutilation qui ne retient que la chaîne actantielle, ne s'intéresse qu'à ce qui arrive aux protagonistes.» (p.162)

97 Nous croyons que cette fonction est assez proche à ce que Meyer (2003 : 438) définit fonction *donative* du phylactère: «informer sur le statut de l'énonciateur et de son énonciation»; pour l'onomatopée les données énonciatives sont les informations sur la nature du bruit et la source qui l'a produit.

Nous croyons que donner des information sur *ce que se passe dans la case* recouvre aussi la fonction, la plus part du temps, de faire avancer le récit, c'est pour ça qu'on peut considérer cette fonction comme *narrative*.

4.2. Fonction d'indice de lecture de l'image

La fonction d'*indice de lecture* est liée à la nature indicielle de l'onomatopée, c'est-à-dire au rapport de contiguïté entre la source et le bruit. Graphiquement le signe se trouve toujours en proximité de sa source et/ou pointant vers elle. Le fait que *l'on ne puisse pas s'empêcher de lire* l'onomatopée, porte l'attention du lecteur sur le signe (fonction *préservative*) mais aussi sur sa source: nous sommes porté à lire, et donc à interpréter⁹⁸, le segment du dessin *indiqué* par l'onomatopée. En quelque sort, l'onomatopée actualise les objets, les animaux ou les personnages dans l'image⁹⁹.

Cette fonction est celle qu'on reconnaît aussi pour les phylactères où l'appendice en est souvent chargée (*fig. 24*).

4.3. Fonction de synecdoque (et de cadre)

Une fois que le rapport entre l'onomatopée et sa source est établi, l'un peut bien se substituer synecdotiquement à l'autre. Cette substitution réduit les éléments à l'intérieur des vignettes car l'auteur n'est pas obligé de représenter la source étant donné que sa présence est inférée par l'onomatopée (*fig. 25*)

Elle fonctionne comme une bulle:

[elle] apparaît d'ailleurs fréquemment comme une synecdoque de l'image globale. En tant que forme iconique produite par le locuteur – et qui lui reste «attachée»- elle est une partie de lui-même qui peut le représenter tout entier, jusqu'à contenir tout événement dans lequel ce locuteur est ou a été présent[...] les souvenirs, les flash-backs, les rêves¹⁰⁰.

98 Cette fonction pourrait rappeler celle d'ancrage de Barthes (1968): «il [le texte] dirige le lecteur entre les signifié de l'image, lui fait éviter certains et en recevoir d'autres». On ne reprends pas la dénomination utilisée par Barthes parce que nous refusons l'idée d'une polysémie systématique de l'image et la prospective unique de l'auteur: ce n'est pas seulement le texte qui ancre/définit l'image, mais aussi l'image ancre/définit le texte.

99 Nous rappelons que la source peut aussi se trouver dans la case qui suit celle de l'onomatopée : alors l'onomatopée point normalement à droit vers, en suivant le sens de lecture, sa source.

100 Meyer, *œuvre cit.*, p. 425.

Si la bulle, son trait, est une forme iconique produite par le locuteur, l'onomatopée est un signe verbo-iconique produit par une instance du récit et qu'elle remplace par synecdoque.

Meyer nous permet aussi d'expliquer un cas-limite de l'utilisation de l'onomatopée en parlant du fait que la bulle peut «contenir tout événement dans lequel ce locuteur est ou a été présent»; l'onomatopée, avec Frank Miller l'a fait aussi¹⁰¹ (*figg.* 26 et 27). C'est le cas où l'onomatopée accueille d'autres signes et donc assume la *fonction de cadre*. Avec cet emploi, l'onomatopée assume aussi les fonctions qui sont particulières au cadre (Groensteen, 1999 : 49-69), nous rappelons:

- celle *de clôture*: «fermer la vignette et, corrélativement, de lui conférer une forme particulier[...] c'est enfermer un fragment d'espace-temps appartenant à la diégèse», voire renfermer à l'intérieur d'un cadre un segment d'espace-temps de l'univers raconté. (49-50);
- et celle *séparatrice*: «Le cadre vignettal joue à cet égard un rôle analogue à celui des signes de ponctuation dans la langue (y compris ce signe élémentaire qu'est le blanc séparant deux mots), ces signes qui découpent, à l'intérieur d'un *continuum*, les unités pertinentes, permettant – ou facilitant – ainsi la compréhension du texte.». (54).

4.4. Fonction réaliste

Cette fonction, qu'on emprunte à Groensteen (1999 : 150-151)¹⁰², concerne l'effet de réel de l'onomatopée. C'est tout simplement parce que dans la vie réelle on entend des bruits autour de nous que les onomatopées rentrent dans la création de l'illusion référentielle du monde raconté.

101 Nous n'avons pas vérifié que l'auteur américain soit été le premier à utiliser l'onomatopée comme cadre accueillant l'action diégétique. Mais Barbieri (1991 : 174) l'affirme en parlant d'une planche de *Batman. The Dark Knight* (1986).

102 L'auteur parle de la fonction réaliste du verbal: «il y a un effet de réel qui s'attache à l'activité verbal des personnages, pour la simple raison que dans la vie, les gens parlent» (p.151).

4.5. Fonction de *spectacularisation*¹⁰³

Nous avons déjà vu que l'onomatopée *se fait lire* (fonction *présentative*) mais certaines fois, surtout pour des bruits de forte intensité, le signe attire particulièrement le regard pour ses caractérisations graphiques. Cette fonction est strictement liée à la nature du bruit et donc à son iconisme qui doit la représenter. Barbieri (1991 : 172-173) dans son analyse des onomatopées prend en considération seulement les *grands bruits* en analysant leur impact graphique (*fig. 27*):

I grandi rumori sono spettacolari. Sono la voce che grida, il fracasso di un urto, il frastuono di un battimani...tutti eventi di breve durata e di grande intensità. Così come nella nostra vita il grande rumore segna un momento in qualche modo intenso, forse di pericolo, ma comunque di emozione - fosse solo anche di fastidio - anche quando i grandi rumori compaiono nel fumetto occupano uno spazio fondamentale o come posizione o come dimensione, se non entrambe.[...]La necessità di dare al rumore una dimensione davvero spettacolarmente enorme ha poi portato Miller all'invenzione della prima vignetta. In questo caso la vignetta è il rumore; tutto quello che vi accade fa parte di quel monumentale «SSKRACK». Le lettere che compongono il rumore si leggono a malapena, ma poco importa, perchè l'impatto grafico-narrativo rimane fortissimo.¹⁰⁴

4.6. Fonction *rythmique*:

La question du rythme, de la progression/rétention du récit, peut s'analyser à travers deux paramètres: la dimension spatiale (rythme graphique) et la dimension temporelle (rythme de lecture); toutes les deux sont strictement liée au rythme du récit (diégétique), c'est-à-dire l'illusion qu'on a qu'une «scène» soit «pressante» ou «étendue».

Au *rythme graphique* participent tous les éléments graphiques, plastiques et verbales de la bande dessinée, à partir du cadre et des blancs interconiques¹⁰⁵:

103 Il nous semble que cette fonction n'est pas trop différente de celle que Groensteen (1999 : 157) définit *fonction de dramatisation* en parlant du verbal: «il est fréquent qu'un morceau de dialogue soit introduit dans une vignette dans le dessein d'en ralentir la lecture [...] Mais alors que l'image correspond à un instantané, ces paroles: Non, petit roumi. Reste en vie ! Cours !...[en analysant une planche de *Corentin*], prolongent un peu notre participation à ce moment éminemment pathétique.». Les dialogues ou monologues «ajoutent au pathétique de la situation» (p.150) (et nous y ajouterons aussi les onomatopées désignant des pleurs), alors que les bruits, surtout ceux éclatants, ajoutent du spectaculaire: dans les deux cas ils rendent compte d'une dimension d'exagération qui veut rendre plus «vivante» la scène et «toucher» le lecteur.

104 Barbieri, Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 172-173.

105 La *mise en page* détermine les cadres (leur forme, nombre et emplacement) et, consécutivement, les *blancs interconiques* de la planche.

Le parole, sia quando contenute in un baloon, sia come parte di una didascalia, sia come rumori o grida fuori baloon, sono importanti per l'aspetto grafico della pagina intera e per il ritmo grafico.¹⁰⁶

Le «texte» de bande dessin e ob e t à un rythme qui lui est impos e par la succession de cadres [...] [et qui s'appuie] sur des autres «instruments» (paramètres), tels que la distribution des bulles, les opposition de couleurs, ou encore le jeu des formes graphique.¹⁰⁷

Les éléments et leur combinaisons se partagent l'espace de la planche et imposent un impact graphique qui nous fait «participer» au rythme de l'action diégétique; tout tentative de déterminer des règles structurelles et perceptives pour le rythme graphique nous semble destin e   échouer car les variantes stylistiques et contextuelles pourraient toujours proposer des contre-exemples. Cependant, on peut affirmer que les onomatopées qui souvent ont un rôle graphique, et donc structurante, importante participent à la définition du rythme spatial des planches. Dans la *fig. 1* le cris en vertical, ensable à la verticalité des cadres, la position des personnages et le ligne cinétiques, donne une cadence rapide au rythme de lecture de la bande.

Le rythme de lecture est le temps que le lecteur passe sur chaque vignette; cela est d'abord un rythme subjectif car chacun «prend son temps» et accidentellement peut être attir e par tel détail du dessin ou par telle bulle et y dédier plus de temps. Cependant, les textes jouent un rôle important dans la définitions du temps de lecture; nous analysons d'abord comment le narrateur (avec les récitatifs ou les énoncées rapport es par les bulles) imprime à la vignette une pause et une «marche en avant» selon le contexte.

D'abord on constate que la lecture de textes est plus lente et graduelle de celles des images: «il est fréquent qu'un morceau de dialogue soit introduit dans une vignette dans le dessin d'en ralentir la lecture» (Groensteen, 1999 : 157). Le texte nous impose de passer plus de temps «dans» une vignette que s'il n'était pas là.

Si, en général, les textes ralentissent la lecture globale, de l'autre ils poussent aussi le récit, c'est-à-dire qu'ils actualisent le temps diégétique des vignettes. On a souvent des vignettes muettes qui suggèrent une durée impossible à quantifier. Par

106 Barbieri, * uvre cit.*, p. 173.

107 Groensteen, * uvre cit.*, pp. 55-56.

exemple, s'il y a une vignette «muette» avec un plan général sur l'horizon de la mer, parler du temps diégétique (combien de temps s'écoule-t-il dans la vignette?) n'a pas de sens (il sera à rattacher plutôt dans le hiatus entre vignette); ce sera alors le temps de lecture de l'image qui sera pertinent et s'il y a du texte, ce sera lui qui ramènera le lecteur au temps de l'action.

Pour ce qui concerne le rythme de lecture de l'onomatopée le discours ne change pas mais il faudrait quand même préciser son statut spécial verbo-iconique.

Certes, comme signe verbal l'onomatopée doit être lue tout de même comme élément graphique, et cela engage un certain temps de lecture, mais souvent ce ralentissement du moment de l'action est très court car elle participe à la perception globale et quasi simultanée de l'image.

Par contre, le fait d'insérer une onomatopée dans une vignette muette actualise le temps du récit en lui faisant faire une «marche en avant». Si on prend en exemple la *fig.16*, on voit un plan d'ensemble avec une composition très symétrique ayant comme point focal le héros au centre de la ligne d'horizon. Tout dans la vignette – le paysage champêtre et la composition de l'image, le cadre qui occupe le long de la planche – rappelle une pause dans le récit et un temps diégétique inquantifiable: combien de temps la vignette veut représenter? Le héros est-il là depuis une heure et il va rester encore longtemps? Toute question pourrait être suggérée et ne trouver qu'une réponse éventuelle dans les cadres qui suivent. Pourtant, l'introduction du rire *HAHAHAHAHA!* ne pose aucune des questions précédentes; il actualise le temps de la vignette et transforme le message de la vignette en: *l'héros rit de satisfaction en contemplant le paysage*. Le temps pertinent est celui du rire de le héros parce que c'est celui-ci qui est pertinent pour l'histoire.

Nous rappelons que la forme de l'onomatopée (les lettres plus ou moins séparées, l'imposition de vecteurs de lecture diagonales et verticales plutôt que horizontales, etc.) participe, avec les autres éléments contextuels, à la fois au rythme graphique et à celui de lecture car elle peut nous suggérer graphiquement un rythme et aussi se «faire lire» plus ou moins rapidement.

4.7. Fonction de *raccord*¹⁰⁸

La BD, comme tout *texte*, a besoin d'éléments qui relient ses unités-base (les cadres) pour donner cohérence au récit. Nous croyons qu'elle a besoin, plus qu'un texte littéraire ou cinématographique, des éléments de «raccord» vu que son système fonctionne pour une série de hiatus¹⁰⁹ qui s'imposent dans chaque écart entre vignettes. Les éléments verbaux ou iconiques ont souvent une fonction de raccord entre les vignettes, c'est-à-dire que dans une séquence de vignettes, entre la vignette A et la vignette B il y a un élément qui les raccorde et donc assure la cohérence au récit. Pour ce qui concerne l'onomatopée, ce raccord fonctionne selon deux modalités:

- *répétition*¹¹⁰ de la même onomatopée: vignette A (onomatopée) > vignette B (onomatopée) ;
- *anaphore*: vignette A (onomatopée) > vignette B (autre signe qui renvoie à l'onomatopée).

Dans la modalité anaphorique, que nous utilisons dans le sens grammatical¹¹¹, l'*autre signe* pourrait être le dessin de *la source* qui vient de produire le bruit ou bien *un énoncé* du type «t'as entendu ce cri?».

Dans les deux modalités c'est toujours la référence au même segment du «discours» qui fonctionne comme raccord, dans le cas de l'anaphore, le deuxième élément n'est interprétable que en relation au premier (ou vice-versa).

Cette fonction a été identifiée par Peeters¹¹² (1998 : 100-101) comme *fonction de*

108 Le terme *raccord* est impurité au cinéma: c'est un élément visuelle ou sonore que relie deux plans pour assurer une bonne cohésion au récit. Bien que le plan cinématographique ne corresponde pas à la vignette de BD (Groensteen, 1999 : 33), l'idée qui véhicule le terme, aussi pour sa généralité, nous semble appropriée.

109 Deruelle (1972 : 68-73) parle de la structure paratactique de la BD qui juxtapose ses éléments narratives à travers quatre types de hiatus: temporel, spatial, spatio-temporelle, et technique (selon le changement du point de vue).

110 La répétition fonctionne comme l'anaphore au sens rhétorique: «une figure de discours consistant à répéter un même mot en tête de plusieurs phrases ou membres de phrases successifs» (Meyer, 2003 : 466).

111 En grammaire: mot ou syntagme qui, dans un énoncé, assure une reprise sémantique d'un précédent segment appelé antécédent.

112 Peeters Benoît, *Case , planche , récit: comment lire une bande dessinée*, Paris-Tournai, Casterman, 1998. [Première édition en 1991].

suture «par laquelle le texte vise à établir un pont entre deux images séparées». L'auteur l'applique ce rôle aux seules récitatifs; position pour nous indéfendable car comme nous rappelle Meyer (2003 : 367):

La suture, que Peeters définit comme un «dispositif spécifique à la bande dessinée par lequel le texte vise à établir un pont entre deux images séparées» [101] concerne en réalité autant les textes que les images; un pont oui, mais à double sens, et non une passerelle à circulation alternée.

4.8. Fonction de *tressage*

La fonction de *tressage* engage un raccord entre images d'un niveau plus large que celui de la séquence. La question du tressage dans la BD a été bien traité par Groensteen dans son analyse de *l'arthologie générale* (1999 : 171-183):

Jeau Baetens et Pascal Lefèvre ont justement noté que «...loin de se présenter comme un enchaînement de cases, la bande dessinée demande une lecture capable de rechercher, au-delà des relations linéaires, les aspects ou fragments de vignettes susceptibles d'être mis en réseau avec tels aspects ou fragments de telles autres vignettes.» Le tressage est précisément l'opération qui, dès le stade de la création, programme et effectue cette sorte de pontage. Il consiste dans une structuration additionnelle et remarquable qui, tenant compte du découpage et de la mise en page, définit des *séries* à l'intérieur d'une trame séquentielle.[...]Au contraire du découpage et de la mise en page, le tressage se déploie dans deux dimensions à la fois et les fait collaborer: celle, synchronique, de la comprésence des vignettes à la surface du même support, et celle, diachronique, de la lecture, qui reconnaît dans telle nouveau terme d'une série un rappel ou un écho d'un terme antérieur auquel renvoie.¹¹³

Le niveau du *réseau* est pertinent pour le tressage, c'est donc la constitution d'une *série* d'éléments qui se rappellent diachroniquement et synchroniquement qui participe à une cohésion générale de l'œuvre et à la progression du récit. Cela nous semble correspondre à la forme rhétorique de l'anaphore¹¹⁴, cette «dimension anaphorique» définie par Meyer (2003 : 422) :

La bande dessinée emploie fréquemment ce procédé [un signe déictique qui se répète]. Il consiste de

¹¹³ Groensteen, *œuvre cit.*, pp. 173-174.

¹¹⁴ L'anaphore est une figure de rhétorique qui consiste dans le commencer des vers ou des phrases par le même mot ou le même syntagme.

reproduire plusieurs fois, et à l'identique, une image ou une partie d'image, alors que l'énoncé et l'événement impliqués dans la case sont à chaque fois différents. Le principe permet de faire avancer le récit tout en le renvoyant partiellement en arrière; l'image demande au lecteur de se rappeler, à chaque nouvelle occurrence, les occurrences précédentes, afin de comprendre plus vite, et sans explications, ce qui se passe.¹¹⁵

Analyser le niveau de réseau est analyser le niveau *textuel* plus large, celui qui engage l'album dans son ensemble et dans lequel est impliqué le rapport auteur-lecteur et l'engagement (interprétation) du lecteur. Il nous semble que ce niveau de lecture fait partie de l'analyse que Groensteen (1999 : 149-150) fait de l'image comme interprétable:

Une image est interprétable au sens où, dans une narration séquentielle comme celle de la bande dessinée, elle est toujours à rapprocher d'autres images, situées en amont ou en aval dans le cours du récit.¹¹⁶

[...]naturellement, l'image peut présenter des traits caractéristiques ou des éléments constitutifs qui font signe vers des référents extérieurs à l'œuvre considérée; l'interprétation – à jamais inachevée – est alors invitée à prendre en compte toutes les déterminations pertinentes qui appartiennent à la culture, à la mémoire collective (sociohistorique) ou individuelle du lecteur, à l'*encyclopédie*, au sens d'Umberto Eco. [...] les connaissances que possède le lecteur sur le dessinateur de l'image soumis à interprétation [...] et sur la bande dessinée en général. [...] La lecture courante, celle qui privilège, en chaque image, sa qualité d'énonçable, aplatit la richesse sémantique de l'image au profit de sa fonction narrative immédiate.¹¹⁷

Ce niveau d'analyse de l'image comme interprétable porte sur ce que le lecteur «voit» en plus que les personnages: la référence du signe vers des autres images de l'album ou à des référents extérieurs, l'intertextualité, l'auto-référence, la parodie, l'écho, etc.

Pour exemplifier cette fonction nous avons choisi deux vignettes, les page 12 et 13, d'un album d'*Adèle Blanc-sec* par Tardi (*figg. 28 et 29*). Dans cette double page on retrouve Adèle qui veut rendre visite à l'illustrateur Honoré. Dès qu'Adèle est près

115 Pour exemplifier ce procédé, l'auteur continue en analysant les occurrences du grognement du chien Milou dans l'aventure de *Tintin au Tibet* (1960).

116 Groensteen, *œuvre cit.*, p. 149.

117 *Ibid.*, p. 150.

de la porte de la chambre d'hôtel d'Honoré, elle entend des bruits et des cris insolites qui annoncent que quelqu'un l'a précédée.

L'onomatopée accomplit une fonction de tressage en reliant la quatrième vignette de la *fig. 28* et la quatrième de la *fig. 29*: dans les deux il y a les mêmes *FUUT*, *TOC* et *AÏE*. La répétition des mêmes signes crée un «pont», une référence anaphorique, entre les deux cadres: dans la *fig. 28* on anticipe la vignette qu'il y a dans la page qui suit. Au même temps la quatrième vignette dans la *fig. 29* spécifie le contexte de celle de la page que la précède: elle donne, en les représentant, les sources des onomatopées. Le raccord jeu sur le plan temporel: grâce aux onomatopées on sait que ce à quoi elles se réfèrent se passe deux fois, d'abord à page 12 et ensuite à page 13. Cependant, si *FUUT* (le sifflet de la sarbacane) ne change pas, le *TOC* perd le point d'exclamation et le *AÏE* le gagne. Le lecteur attentif pourra aisément en inférer le sens, surtout aidé par le contexte: le méchant Pochard qui annonce «Cette fois tu auras ta dose, crétin!» (*fig. 29*). Alors on infère que dans le moment représenté dans la quatrième vignette à la page 12, le coup de sarbacane (*TOC!*) n'a pas touché Honoré, car le point d'exclamation (*fig. 28*) marque le contact avec une superficie plus dure que la chair du malheureux illustrateur, et le *AÏE...* n'est qu'un cri de peur. C'est-à-dire que *TOC!* marque l'échec du coup de la sarbacane, alors que *TOC* (sans - ! -) marque le fait, évidente par l'image, qu'Honoré a été touché («cette fois» évidence la référence à la case de la page précédente); *AÏE...* marque la peur d'Honoré (*fig. 29*) alors que *AÏE!* (*fig. 30*) marque le douleur soudain qu'il éprouve pour avoir été touché.

En reprenant l'analyse de Meyer (2003 : 466-540) sur l'anaphore dans le rapport texte-image, nous pouvons affirmer que les onomatopées et la bulle dans la deuxième occurrence (*fig. 28*) fonctionnent comme une «anaphore nominale d'orientation» car elle a un «rôle narratif, elle oriente ou réoriente le récit à partir de l'interprétation qui en est donnée.» (518). Bien que tous les éléments, y compris le dessin des personnage, renvoient à un référent antécédent, seulement l'onomatopée permet de relier concrètement les deux vignettes.

Cet exemple nous aide à expliquer que le tressage n'engage pas qu'une stérile répétition d'un motif mais qui peut entrer dans les enjeux de l'histoire et faire

participer le lecteur aux dévoilements de ce qui se passe.

4.9. Fonction *caractérisante*

Cette fonction relève de ce qui constitue le caractère qui rend reconnaissable un personnage, mais aussi des autres instances du récit: un lieu, un animal, un objet.

Certes, ce sont les éléments plastiques qui nous font reconnaître un personnage, cependant ce que le personnage dit dévient aussi une marque caractérielle autant que on pourrait inférer qui parle même si on le voit pas. Ces caractérisations verbales peuvent aussi assumer des variations du style graphique des bulles reliées à des personnages, mais ce qu'ils disent, suffit pour créer l'idiolecte d'un personnage donné. Meyer (2003 : 369) définit les dialogues comme des «énoncés hybrides» car «les textes ont la fonction de catégoriser leur personnage plutôt qu'imiter l'oral. Cette "typisation" passe par le lexique et la syntaxe.[...] Les dialogues sont une "fiction de l'oral".».

Nous voulons rappeler que aussi les onomatopées peuvent faire partie de cette «typisation» des personnage autre que de la caractérisation d'un animal ou un objet. Il y a telles onomatopées parce qu'il y a tel personnage, animal ou chose qui la produit; si cette association s'établi au niveau de réseau on sera capable d'inférer synedoctiquement la présence de telle source par telle onomatopée. Sur cette relation l'auteur joue avec des effets comiques et/ou d'anticipation.

Le cas le plus éclatant que nous avons trouvés dans le corpus consulté concerne le *VLON* (bruit de port que s'ouvre) qui accompagne systématiquement «l'entrée en scène» du ministre Taillard de Vorms dans les deux albums de *Quai d'Orsay* (pour l'analyse nous renvoyons à la troisième partie de notre recherche).

4.10. Fonction *métalinguistique* (ou *ludique*)

Nous croyons que l'onomatopée, pour sa nature entre l'iconique et l'arbitraire de la langue, est «dévolue» au jeu linguistique: elle rappelle son statut de mot tout en gardant sa nature iconique.

Certaines fois, en mimant le processus de formation des onomatopées anglaises, on reprend un verbe ou un substantif de la langue pour en faire un bruit: ce sera une *baffe* qui fait *BAF!* au lieu de *P(L)AF!* ou un baiser que fait *BIZZ* au lieu de

SMACK ou *MFF* (figg. 30 à 32).

Dans ce chapitre nous avons analysé plusieurs fonctions que l'onomatopée, comme signe verbo-iconique, peut avoir à l'intérieur du contexte verbo-iconique de la bande dessinée. Nous ne croyons pas avoir fini de dresser la liste de ses fonctions: l'onomatopée pourrait-elle avoir une fonction de régie ou de contrepoint sur l'image¹¹⁸?

Cependant, nous avons montré comment l'onomatopée engage des fonctions qui sont partagées par les textes et/ou les images. Souvent dans la BD, comme dans tout système de communication, la redondance est essentielle pour véhiculer efficacement le message; alors pour rendre le rythme excitée et soutenu d'une scène, tous les éléments (les cadres, les dessins, les textes et les onomatopées) expriment la même fonction en synchronie. La coopération des éléments dessinés qui s'influencent réciproquement établit des nouveaux sens qui n'était ni aux dessins ni aux textes. Notre étude des occurrences dans le corpus cherche de tenir en considérations cette modalité de référence et création du sens typique du *médium*.

118 La fonction de régie du texte a été suggéré par Groensteen (1999 : 156) et celle de contrepoint de l'image par Ficarra (2012).

5. Le rire et l'onomatopée: une analyse du genre comique

Ce chapitre est dédié à une intuition: pourrait-on attacher la forme de l'onomatopée au comique dans la bande dessinée?

Le corpus (*Quai d'Orsay*) que nous allons analyser dans la dernière partie de notre étude est une œuvre qui raconte des «chroniques diplomatiques» drolatiques et où l'onomatopée s'impose, graphiquement et narrativement, sur plusieurs vignettes. Il nous semble alors que la question sur le rapport onomatopée-comique est pertinente. Les notions de comique, satire, burlesque et grotesque nous seront utiles dans l'analyse des effets comiques qui sont souvent amplifiés par l'onomatopée.

Il semblerait que l'onomatopée porte déjà dans sa nature linguistique une «vocation» au comique:

Ces jeux avec la matière des mots, les éléments pris synthétiquement comme éléments du sens et des choses qu'ils signifient, sont une dimension du rire dans le langage. Peut-être pour la réduction d'un jeu avec les éléments mêmes. Il est remarquable que ces traits populaires, poussés à l'extrême par les Grands Rhétoriciens, ces jeux du moyen-âge et du XVI siècle, ont été censurés à partir de l'âge classique. Shakespeare en est plain, et rit de ne pas en rire. Cervantes s'en moque, mais Don Quichotte en est encore plein. Puis le dénudation du signifiant nature est devenu obscène. Réservée aux genres bas, familiers [...]

Montrer la nature d'une chose par le son des mots, c'est bien présupposer, comme le veut une très longue tradition, que les mots habituellement cachent cette chose [...] Y introduire, par le son où par la forme, la chose même, c'est déchirer le voile que la langue est censée interposer entre les choses et nous. Acte ambivalent, dévoilement-vérité, subversion, dérision, humour.¹¹⁹

Deruelle, dans *Récits et discours par la bande: essai sur les comics*, explique l'«invasion» des bruits dans le langage des comics par le genre satirique auquel le médium est lié. Historiquement, la bande dessinée naît dans les journaux et les artistes qui s'occupaient de satire sociale entre XIX^e et XX^e siècle. «Depuis Töpffer¹²⁰, tous les dessinateurs s'étaient voués à faire rire, et la bande dessinée tout

119 Meschonnic, *oeuvre cit.*, pp. 49-50.

120 Rodolphe Töpffer (1799-846) est l'«inventeur» de ce qui va devenir la BD. Écrivain et dessinateur da Genève, il a fait des albums avec des séries d'estampés (et légendes annexées) que lui-même appelés ses bandes dessinées. Ces albums racontent par des cadres successifs les mésaventures des personnages fictifs.

entière s'est défini d'abord comme une littérature comique.»¹²¹. Les premiers séries s'appuyaient sur la suite des mésaventures concasses d'un personnage plus ou moins burlesque. Le style de dessin relève de la caricature «qui s'amuse des travers humains en tendant à la société un miroir déformant»¹²², c'est-à-dire charger les traits laid, bizarres des personnages pour en donner une image drôle ou grotesque. Bien que pendant la première moitié du XX^e siècle des styles plus «discrets» tendant au réalisme s'accompagnent à des formes narratives plus articulées comme l'aventure¹²³, le genre comique subsiste mais semble rester lié aux formes du gag et de l'anecdote. «L'une des spécificités de la bande dessinée comique est d'adopter le plus souvent une forme brève.[...] au minimum un "strip" de trois ou quatre images, au maximum une ou deux page à chaque livraison . La variété de gag que la BD cultive le plus volontiers est donc la gag à chute, celui qui termine une séquence ayant pour seule fonction de le servir chaud.»¹²⁴.

Nous pourrions opposer à cette paramètre de la brièveté de la BD comique le fait que notre corpus (*Quai d'Orsay*) est une œuvre extrêmement drôle qui fait à peu près 200 pages.

Bien évidemment les personnages qui peuplent notre corpus sont *chargés* d'une façon caricaturale mais ce n'est pas cela qui relève du comique; c'est la mise en scène de ces personnage qui les rend comiques. En effet, la déformation expressive, des peintures du Daumier aux personnages-animaux de Spiegelman¹²⁵, n'est pas destinée qu'à faire rire.

Donc le comique surgit du contexte et aussi dans notre corpus on rit lorsqu'il y a une situation drôle:à des scènes plus dramatiques s'enchainent des scènes marrantes qui sont un contrepoint continu sur une histoire qui devrait raconter quelque chose de sérieux: les politiques étrangères de la France.

121 Groensteen, *La bande dessinée. Mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007, p. 149
122 *Ibid.*

123 Dans les années 30, en Amérique, on commence à élargir les potentialités narratives de la BD en s'appuyant à des récits issue de la littérature (*Tarzan*), de la science-fiction (*Flash Gordon*) ou de la fiction historique (*Prince Valiant*).

124 Groensteen, *La bande dessinée. Mode d'emploi*. cit., p.153.

125 Honoré Daumier (1808-1879) peintre, sculpteur et vignettiste qui utilise la caricature pour la satirique politique ou sociale. Art Spiegelmant, auteur de *comics* qui avec un trait fortement expressionniste a raconté dans *MAUS* (1973-1991) l'histoire d'un survivant polonais à la Shoah.

Le problème de la définition du comique est liée au fait qu'elle est très large – de la gag à l'humour noir, les sous-genres comiques se multiplient – et qu'on l'applique au dessin et à l'histoire.

Au final, qu'est ce qui nous fait rire dans une BD comique? Et en quoi les onomatopées aiderons à renforcer l'effet comique?

La réponse nous semble strictement liée, au moins pour ce qui concerne notre corpus, à la notion de burlesque¹²⁶, cet «esprit de marionnette» relevé par Deruelle¹²⁷:

Le burlesque (de l'italien *burla*, «plaisanterie») se traduit graphiquement par un «bougé» très particulier des héros qui, pour dépasser l'inertie des images, fait paradoxalement des protagonistes des agités (voyez Gaston Lagaffe). Tout comme certains personnages de Rodolphe Töpffer (*M. Crépin*, *M. Cryptograme*, etc.) font, ici et là, assaut de politesses en multipliant ronds de jambe et salamalecs, les personnages de papier de la bande dessinée moderne s'octroient volontiers les moyens de leur exubérances [...]

En somme, comme Astérix, Lucky Luke est soumis au régime de l'hyperbole, c'est-à-dire aux figures de l'intensité ou de l'emphase. Lorsque des coups sont portés, le signe (abstrait) des impacts, le sillage nerveux des mobiles qui traversent l'espace des cases, ainsi que les coups portés par les uns sur les autres (baffes en tout genres, uppercuts, etc.) apportent à la fixité des cases des accents inouïs.

C'est justement l'hyperbole, l'exagération des faits bizarres ou quotidiens, qui nous fait rire. Un personnage est drôle parce que tout – son visage, son caractère, la façon d'agir et réagir, le mauvais chance – est exagéré. On comprends bien que l'onomatopée, pour la possibilité de se déformer et attirer le regard (sur elle et sur sa source), peut amplifier ce qui se passe dans l'histoire. Toute onomatopée, pour sa *fonction d'indice de lecture de l'image*, met en évidence des éléments comiques et actualise la ou une partie drôle de l'image.

126 Nous utilisons la notion de burlesque pour expliquer une sorte de fonction comique de l'onomatopée. Cependant, ce n'est pas le comique comme genre qui relèvent du burlesque: les *strips* de Mafalda sont magistralement drôle mais elles ne relèvent pas du burlesque.

127 Deruelle, *La Bande Dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009, p.82.

Annexe 1.1. Figures 12 à 15: l'onomatopée comme mot libre.

▼ Fig. 12 [Richez & Stédo, Mafia Tuno. Repose en pègre, p.1].

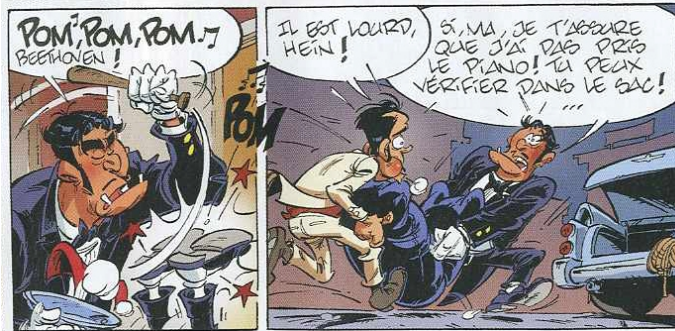
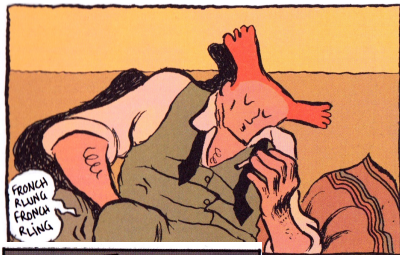


Fig. 13 [Cric & Laurent Fugitifs sur Terra II, p.8] ▼



▲ **Commentaire:**
 Dans la fig. 12 il y a quatre fois l'occurrence de l'onomatopée POM: «POM, POM, POM BEETHOVEN» et - POM -.
 Dans la bulle et hors bulle POM est le même signe au niveau lexical: une onomatopée désignant un bruit d'une percussion. Cependant, au niveau diégétique, celui du monde de référence, le signe désigne deux phénomènes différents: une personne qui chant en mimant le bruit des percussions d'une orchestre et le bruit produit par le choc du matraque contre le corps qui vient de tomber. Cette différence liée au phénomène sonore qu'elle signifie, *quelqu'un dit POM* d'un côté et *quelque chose fait POM* de l'autre, est marquée par deux formes textuelles différents: la bulle et l'onomatopée. Toutes les deux formes sont proches de la source qui a produit le son auquel se réfèrent - le personnage, et le matraque et le blessé - mais l'onomatopée est «libre» en se plaçant dans la «zone image». L'onomatopée n'est pas cernée par une bulle, par contre il y a une sorte d'appendice, une ligne noire, pointant vers la source du bruit. Cette intégration dans la zone de l'image est particulièrement évidente lorsque l'onomatopée assume des caractérisations graphiques particulières. Par exemple, dans la fig. 13 l'onomatopée reproduisant le coup de sifflet d'un moteur (le *iiii* en italique) suit prospectivement la traînée lumineuse produite par la «navette». Cet exemple montre bien comment la nature iconique du dessin de l'onomatopée est fondamentale, voir plus importante de la nature linguistique: même si on lit pas le *i*, l'onomatopée ne perd pas son «pouvoir» communicatif.



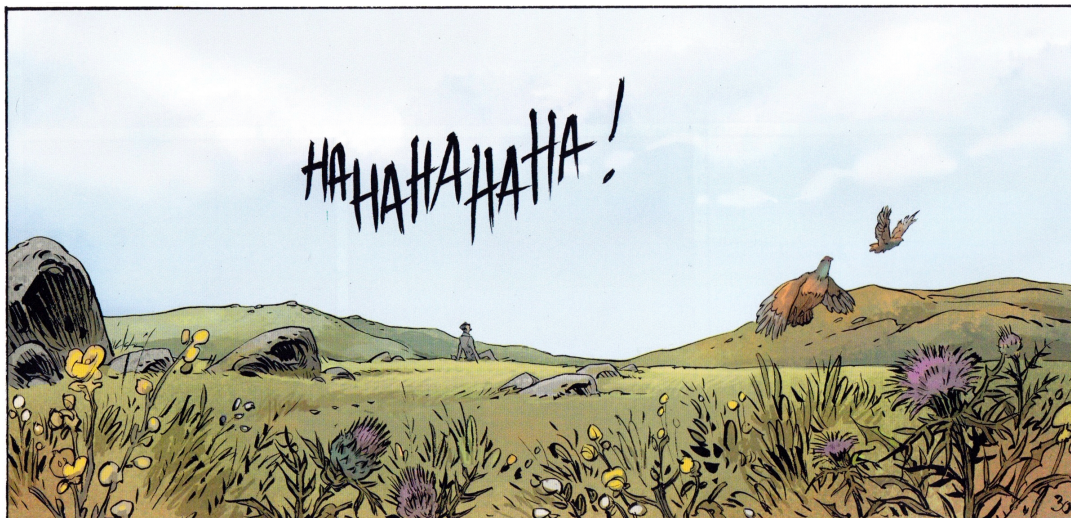
▲ Fig. 15 [Blain, Gus. Nathalie, p.32].



◀ Fig. 14 [Tar. & Arl., Lanfeust de Troys, tome 1, p.33].

◀ **Commentaire:**
 Dans les images 14 et 15 nous pouvons observer comment l'onomatopée n'est pas strictement liée au fait d'être libre. Dans la fig. 14 le ALETRE! ALERTE! a une forme libre et une caractérisation très expressive (le couleur, l'articulation graphique des graphèmes et le volume), cependant, ces cris rouges ne sont pas des onomatopées. Dans la fig. 15 le FRONCH RLUNG FRONCH RLING apparaît dans une bulle mais ce n'est pas une partie d'un dialogue. Nous pouvons affirmer que généralement les petits bruits, aussi pur les détacher du fond, se peuvent trouver dans une bulle, alors que les énoncés criés peuvent se trouver libres pour exprimer leur intensité articulatoire. Cela n'est pas une règle mais une tendance. Finalement, pour différencier l'onomatopée des dialogues il faut toujours analyser si l'instance qui les produit est un personnage et si celui-ci est en train de communiquer quelque chose.

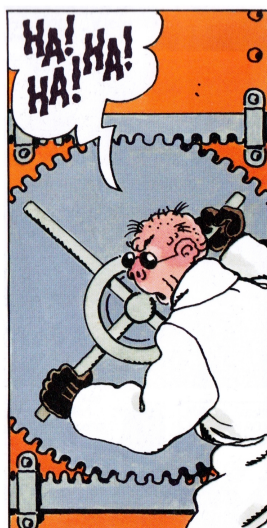
Annexe 3.1. Figures 16 à 21: la variété de styles graphiques.



▲ Fig. 16 [AUGUSTIN & YANN, *Whalingoë*, tome I, p.32].

Commentaire:

Dans cette fiche nous voulons montrer comme un même signe linguistique, l'onomatopée HA HA, peut avoir des caractérisations graphiques différentes. Aucun des rires que nous avons choisis est égal à un autre: tous relèvent du style de dessin et d'une intention expressive liée au contexte. Le même trait doux (fig.16) ou sec (fig.20) du pinceau définit à la fois les éléments iconiques et l'onomatopée. Le rire sarcastique du méchant Pochard (fig. 17) veut faire peur à Adele alors que le plus net rire de la magicienne (fig. 18) marque simplement le volume de sa voix et en même temps met ce qu'elle va dire en relief. Le rire en italique se fait courtois (fig.19) alors que celui en gros de marquer se fait vilain (fig.21). Ces signes verbo-iconiques gagnent leur connotation par rapport à le contexte et au style de l'œuvre.



▲ Fig. 17 [Tardi, *Adèle Blanc-sec: Tous des monstres!?*, p.19].



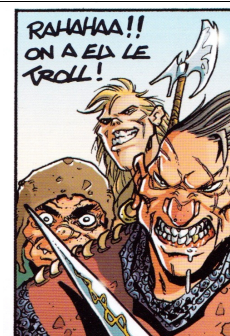
▲ Fig. 18 [Rosinski & Van Hamme, *Throgal: la magicienne trahie*, p.14].



▲ Fig. 19 [Blain, *Gus*, tome 1, p.41].



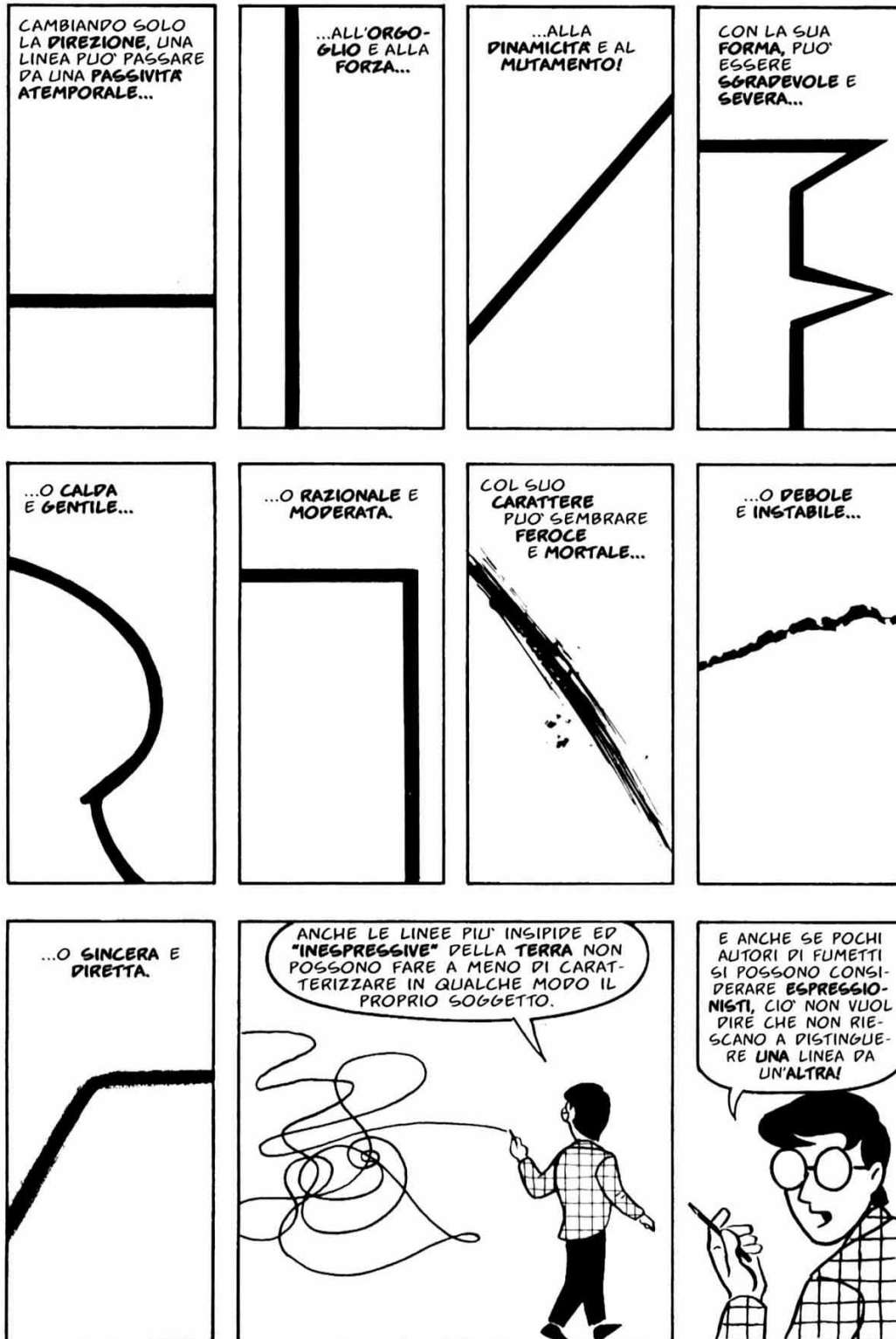
▲ Fig. 20 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, p.72].



▲ Fig. 21 [Tarq. & Arl., *Lanfeust de Troyst*, p.33].

Annexe 3.2. Figures 22 à 23: Mc Claud et les variantes graphiques.

▼ Fig. 22 [McClaud, *Capire il Fumetto*, p. 133]: la potentialité expressive de la ligne.

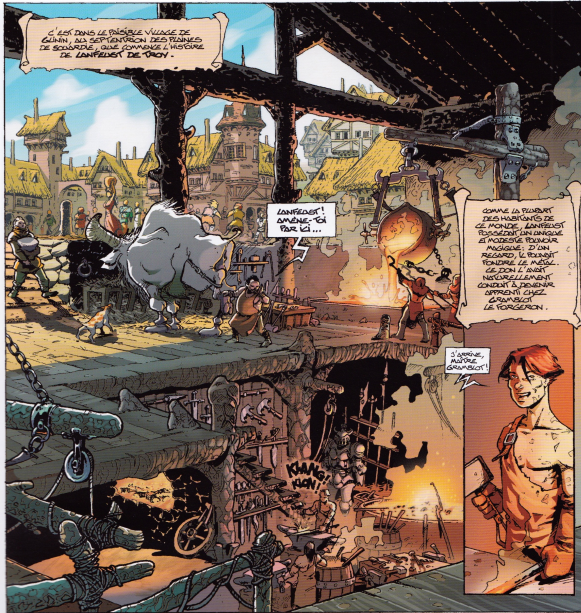


▼ Fig. 23 [McClaud, Fare il fumetto]: les traits caractérisants de l'onomatopée.



Annexe 4.1. : Figures 24 à 32 : Les fonctionnes de l'onomatopée

▼ **Fig. 24** [Tarquin & Arleston, *Lanfeust de Troys*, tome 1, p. 3] fonction d'indice de lecture de l'image.



◀ **Commentaire:**

La vignette ouvre l'album, ainsi que la série de *Lanfeust de Troy*, et nous donne nécessairement, à travers un plan général, le contexte dont l'histoire commence. Les récitatifs nous donnent des indications sur ce que les images suggèrent. Dans cette vignette il y a plein de gens au travail et on suppose qu'il y a toute une atmosphère bruyante. Cependant, que deux bulles et une onomatopée font le «sonore». C'est grâce à *KLAN KLOG* que la présence du héros est actualisée dans le plan général; si l'onomatopée n'était pas là, il serait resté un détail du dessin qui aurait pu n'être pas remarqué. Avec l'onomatopée et le plan américain de l'incrustation (vignette à l'intérieur d'une autre vignette) l'auteur représente le héros de l'histoire deux fois. Cela permet, avec les dix vignettes suivantes qui représentent toutes le héros, de faire (re)connaître au lecteur Lanfeust et de focaliser sur lui le point de vue de l'histoire.

▼ **Fig. 25 à 27** : la fonction de synecdoque et de cadre.



▲ **Fig. 26** [Blain & Lanzac *Quai d'Orsay*, tome 2, p. 1].



▲ **Fig. 25** [Tar. & Arl., *Lanfeust de Troys*, tome 1, p. 34].

Fig. 27 [Miller, *Batman: The Dark Knight Returns*]. ▶



▲ **Commentaire:**

Dans la *fig. 25*, l'onomatopée continue à désigner le contexte qui entoure la vignette: un combat entre Lanfeust et des brigands. Le *KLING KLANG* d'un bleu froid désigne les chocs entre des armes blanches, alors que le rouge *TRANCH!HARRGL...* désigne des coups déchirants. La bataille n'est pas représentée, mais elle est présente synecdoquement par les onomatopées. L'auteur fait économie d'images mais au même temps accroît d'un pathos supplémentaire la vignette: les cris sont-ils attribuable à Lanfeust ou aux brigands?

Avec la *fig. 26* nous exemplifions ce que Meyer (2003 : 425) appelle *fonction langagière du phylactère*, la possibilité qu'un bulle a de représenter à son intérieur tout élément qu'on peut relier à son locuteur. Cette fonction appartient aussi à l'onomatopée (*fig. 27*): elle devient cadre quand le bruit est aussi envahissant qu'il domine la scène; le *SKRACK* domine et englobe l'image, il est si assourdissant qu'on arrive même plus à l'entendre, voir à le lire. Dans cette planche Miller relie magistralement les fonctions *informative*, de *spectacularisation*, de *synecdoque* et *rythmique*.

▼ Fig. 28 à 29 [Tardi, *Adèle Blanc-sec : Tous des monstres!?*, pp. 12 et 13]: fonction de tressage



▲ Fig. 28

Commentaire:

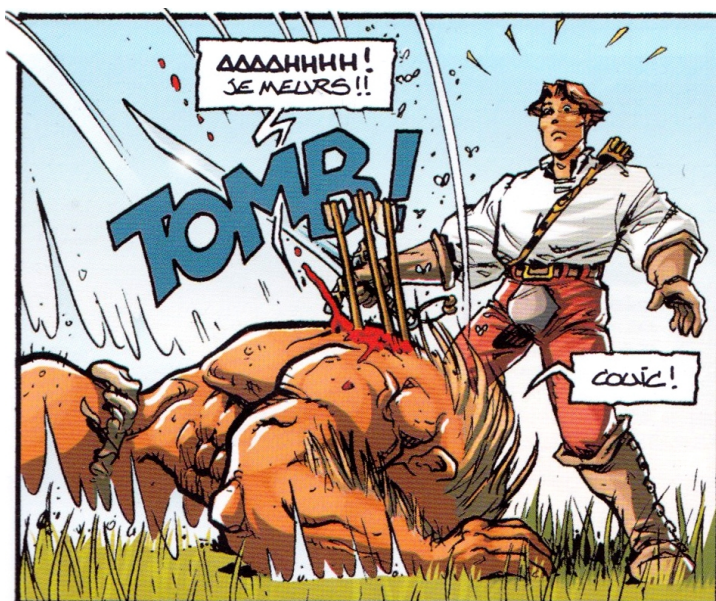
Les raccords entre vignettes se font normalement *in absentia* car «la relation [entre plusieurs vignettes] s'établira nécessairement *in absentia*, à distance.[...] les correspondances que ménage le tressage concernent fréquemment des vignettes (ou des séquences plurivignettales) distantes de plusieurs pages, et qui ne peuvent donc pas être perçues simultanément» (Groensteen, 1999 : 176). Cependant, nous avons choisi un exemple *in presentia*, qui engage la dimension de la double page, pour visualiser la fonction de *tressage*. Tardi utilise souvent des éléments qui nous rappellent des autres à des moments différents du récit. Ces raccords sont fonctionnels à la cohérence *textuelle* de l'histoire.

Le plan spatial du support renforce l'effet de tressage car le groupe d'onomatopées (*FUUT*, *TOC* et *AIE*) se trouve exactement dans le même *site* de la page à côté. Le lecteur mémorise le premier *site* où a lu les onomatopées et en les retrouvant sur le même *site* de la page qui suit créera, consciemment ou inconsciemment, un pont entre les deux.

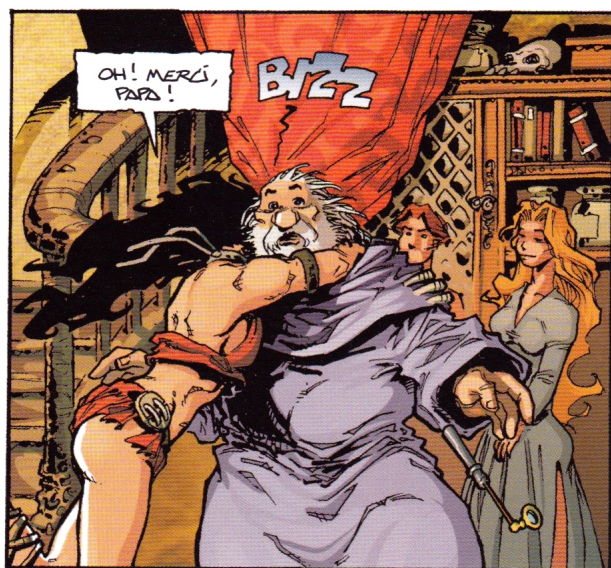
L'auteur joue sur deux dimensions à la fois et les fait collaborer: celle, synchronique, de l'emplacement symétrique des vignettes sur la surface de la double page, et celle, diachronique, de la lecture, qui reconnaît dans tel nouveau terme d'une *série* un rappel ou un écho d'un terme antérieur auquel il renvoie.

▲ Fig. 29

▼ Fig. 30 à 32 [Tarquin & Arleston, *Lanfeust de Troys*, tome 1, pp. 13, 16, 33]: **Fonction métalinguistique** (ou ludique).



◀ Fig. 32



◀ Fig. 31



Fig. 30 ▶

▲ **Commentaire:**

Dans ces vignettes les auteurs jouent avec la langue en choisissant des onomatopées qui imitent des mots plutôt que des bruits. Toutes les trois occurrences reprennent la forme phonique liée à un verbe ou à un nom: [biz], [tomb] et [baf]. L'effet est celui d'une répétition: on voit et on lit que Lanfeust (fig. 30) vient de recevoir une baffe. Pourquoi les auteurs utilisent-ils ces formes? Une réponse serait que dans l'album, en général, les onomatopées sont utilisées de façon très fantaisiste avec très peu de formes lexicalisées; le but est de rendre l'idée d'un monde différent de celui «réel». Pour la fig. 32, nous pouvons supposer un clin d'œil aux lecteurs: le troll touché, comme on l'apprend plus avant dans le récit, fait *semblant* de tomber puisque vaincu. L'onomatopée «étrange» indiquerait alors la simulation de la chute du personnage; mais pour affirmer ça il faudrait examiner quels bruits font *naturellement* les choses qui tombent dans des autres partie de la série.

TROISIÈME PARTIE - ANALYSE D'UN CORPUS DE BANDE DESSINÉE

1. Choix de la source

L'œuvre qui nous avons choisie pour réfléchir sur ces *matérialisations de bruits* qui sont les onomatopées est *Quai d'Orsay: chroniques diplomatiques* de Blain et Lanzac, deux albums de 94 et 96 planches récemment republiés par Dargaud en version intégrale ¹²⁸. Les albums suivent un format standard cartonné 248X297 mm.

Le nombre de bandes dessinées entre lesquelles nous avons choisi notre corpus est énorme. L'onomatopée fait tellement partie des codes du médium qu'on compte à jamais les variantes et les occurrences des onomatopées autant dans les BD des décennies passés que dans les contemporaines. Finalement, notre choix se base sur trois critères:

- préférer la variété lexicale à la variété graphique;
- préférer un roman graphique à une série;
- préférer une œuvre contemporaine.

Ces critères nous ont permis de choisir un corpus compact sur le plan narratif et sur lequel nous pouvons analyser l'utilisation actuelle de la langue.

Le *Quai d'Orsay* naît de la collaboration en 2010 entre l'auteur de BD Christophe

¹²⁸ Cette version compte les deux tomes dans un volume unique avec un «épilogue inédit» que nous n'avons pas eu l'opportunité d'analyser.

Blain et Abel Lanzac, un ancien membre du cabinet de Dominique de Villepin. Ils ont travaillé à quatre mains sur le scénario forts de l'expérience de Lanzac auprès de l'ancien ministre des Affaires étrangères.

L'histoire raconte les mésaventures d'Arthur Vlaminc, un jeune normalien engagé dans le «cabinet des langages», chargé d'élaborer les discours du ministre Taillard de Vorms qui «évoque Dominique de Villepin de l'intérieur»¹²⁹. La personnalité flamboyante du ministre, ses ordres et contrordres, rendent la vie des employés du cabinet particulièrement mouvementée et stressante. La personnalité discrète du héros, Arthur, doit survivre et s'adapter aux logiques du monde de la diplomatie internationale. Il est tiraillé entre la réussite dans son milieu professionnel, parfois aidée et parfois entravée par ses collègues, et la réussite dans sa vie sentimentale toujours menacée par des obligations dues à son travail.

Tous les personnages se caractérisent d'une façon différente extérieurement et surtout intérieurement¹³⁰. Chacun d'entre eux, à travers ce qu'il fait et ce qu'il dit, exprime ses ambitions de travail, sa personnalité, l'influence qu'il a sur le ministre et sa façon d'affronter le combat ordinaire de Quai d'Orsay. Nous joindrons une fiche personnages (*fig. 33 à 41*) comme référence aux extraits que nous analysons.

L'univers qui entoure les personnages est essentiellement celui du travail: les bureaux de Quai d'Orsay, les grandes assemblées nationales ou internationales des discours du ministre à Genève, Berlin, New York et Moscou. Très peu d'espace est donné à la vie privée, et même quand le récit nous montre les vacances du ministre (en Martinique) et du héros (à Rome), la charge de travail «poursuit» les personnages.

Les chapitres ont comme objectif «d'être romanesques et pas didactiques»¹³¹, ils

129 Citation de la vidéo-interview à Blain par LE FIGARO.fr en 20/01/2012.

130 Les discours et les attitudes des personnages relèvent surtout des traits caractéristiques internes, alors que la physionomie et le *design* de leur formes relèvent surtout leur traits caractéristiques externes. Cependant, les uns (traits internes) et les autres (traits externes) se «répondent» et participent ensemble à la caractérisation du personnage.

131 Citation de l'interview à Blain par LE FIGARO.fr en 23/01/2012.

portent sur une photographie de ce qu'est de l'intérieur le Ministère des Affaires étrangères, comme le met en évidence le sous-titre *chroniques*, mais elle veut aussi montrer de l'action, de l'épique et de l'aventure. Comment le faire?

Le *Quai d'Orsay* est essentiellement une bande dessinée sur le langage: on relève beaucoup de textes dans les albums et surtout le récit a comme focalisation principale un jeune employé qui s'occupe d'écrire des discours efficaces pour le ministre: «c'est vous le petit nouveau qui va s'occuper des langues, mh?» (*fig. 41*). Le sujet de l'histoire ne semble pas présenter d'éléments fort dramatiques; ce sont alors la mise en scène, c'est-à-dire le dessin, les effets rythmiques créés par les éléments verbo-iconiques, etc. qui vont donner une touche «romanesque» à l'histoire. Les auteurs cherchent à rendre spectaculaire la langue et le langage: l'onomatopée y prend une grande partie.

Pour aboutir à cette spectacularisation les auteurs engagent le style comique autant pour le dessin (qui charge beaucoup les visages et les attitudes des personnages) que pour l'histoire. L'exagération, comme hyperbole ou répétition exagérée d'un élément, est la modalité sur laquelle le récit se construit.

2. Analyse des occurrences

2.1. Isolement des onomatopées et leur fréquence: les paramètres

Le point de départ de notre analyse est l'étude qui vise à un classement du nombre des onomatopées dans le corpus choisi.

Le choix des occurrences porte d'abord sur ces *matérialisations de bruits* naturels qui, normalement, envahissent et se mêlent à l'espace de l'image, mais qui peuvent aussi se trouver dans une bulle. Pourtant, il y a toute une série de «petits bruits» qui relèvent de la catégorie de l'intersection entre les interjections et les onomatopées (1ère partie, 4.1. *L'onomatopée et l'interjection*); qu'est ce que on va faire de tous ces *HUM, MH, AH, HEU*, etc.: relèvent-ils du bruit naturel (bruit d'événement) ou des interjections émotives?

Ces expressions se retrouvent souvent enchaînées aux discours entre les personnages et elles marquent souvent des fonctions communicatives au niveau diégétique de l'*énonciation énoncée* (les dialogues dans les bulles). Les personnages cherchent à attirer l'attention ou à maintenir le contact (fonction phatique: *HUM, MH*), à inviter un autre personnage à prendre la parole (fonction conative: *MH ? HEIN?*) ou à exprimer une opinion personnelle, voir un état d'âme (fonction expressive: *BHA!*).

Ces interjections onomatopéiques n'ont pas de variantes orthographiques particulières, ni de caractérisations graphiques poussées. Cependant, ce n'est pas toujours possible de déterminer une ligne de démarcation, comme nous l'avons déjà montré, entre la valeur interjective et celui onomatopéique. Ces occurrences sont alors intégrées à notre étude, mais nous marquons leur caractère différent.

Une autre catégorie que, pour les niveaux d'énonciation, nous avons exclu du domaine de nos *matérialisations de bruits* est celle des onomatopées en mention (2ème partie, 2. *Les niveaux d'énonciation par Meyer (2003) et Kleiber (2006)*). Dans le discours d'un personnage un *TAC* n'exprime pas un bruit de l'univers raconté; et, dans l'utilisation qu'en fait l'auteur, l'onomatopée ne désigne non plus un bruit. Ce sont des onomatopées utilisées comme idéophone: un mot qui exprime une

idée par un son (1ère partie, 4.2 *L'onomatopées et les catégories proches*). Néanmoins, cette catégorie rentrera dans l'analyse de nos occurrences car elle apporte beaucoup à la caractérisation burlesque d'un des personnages: le turbulent ministre Taillard de Vorms.

L'annexe 1 présente des tableaux qui se différencient par un classement thématique: les bruits du corps humain (y compris les rires et le pleurs), les bruits d'objets et de la vie quotidienne, les bruits d'animaux. Les tableaux sont composés de quatre colonnes indiquant:

- l'onomatopée: nous reproduisons le signe linguistique. Entre parenthèse sont marquées des variantes orthographiques¹³². Pour les mots onomatopéiques qui relèvent un emploi plus ou moins interjectif (fonction phatique, conative et expressive de la langue), nous ajouterons *interj.* et *fon. ph./ co./ ex.* Par exemple: *HEIN* (interj. - fon. co.);
- numéro des occurrences: nous signalons en chiffre le numéro des occurrences en les différenciant dans deux colonnes: en bulle et « libres »¹³³. Une même onomatopée qui s'étale sur plusieurs vignettes compte une occurrence. Plusieurs onomatopées du même type qui veulent désigner un bruit général (par exemple plusieurs *CLAP* pour une assemblée qui batte les mains) comptent une occurrence;
- la définition et le contexte: un verbe et/ou un substantif qui nous aide à identifier l'onomatopée, cette information porte éventuellement sur la source du bruit, souvent signalée entre parenthèses;
- onomatopée-radical: nous proposons la forme lexicalisée la plus proche à l'occurrence (en adoptant les lemmes du *Dictionnaire de onomatopées* de Enckell & Rézeau) et/ou une onomatopée-radical non lexicalisée (signalé par une étoile - * -) si nous le retenons nécessaire. Si l'occurrence est déjà

132 Ces variantes orthographiques consistent souvent dans une lettre (graphème) surtout au début ou à la fin de l'onomatopée ou dans l'itération de la même lettre. Nous ne marquerons pas tous les variantes rencontrées: par exemple pour *A!*, *AH!* *AAAAH!* nous marquerons *A(H)!*.

133 Certaines fois la détermination de la présence d'une bulle ne peut être pas objective car tous les éléments qui devraient la composer n'y sont pas présents.

une forme lexicalisé, nous maintenons sa forme;

- la référence: selon l'ordre d'apparition nous marquons le numéro de l'album, de la page (de l'édition en bibliographie) et de la vignette (ex. I.10.4: volume I, page 10, vignette 4 en suivant le sens de lecture de haut-droit à bas-gauche)¹³⁴.

Les entrées des onomatopées dans les tableaux thématiques suivent l'ordre alphabétique.

2.2. Premières remarques: une analyse quantitative

Une de premières remarques que nous pouvons avancer, sur les résultats que nous présentons dans l'annexe 1, est que les auteurs de *Quai d'Orsay* utilisent beaucoup d'onomatopées. Bien que notre analyse porte sur un domaine très large qui comprend aussi des occurrences qu'ont des caractéristiques plus proches aux interjections (par exemple *MH?* et *HEIN?*), la présence d'onomatopée reste pourtant très forte. À quoi bon utiliser autant de bruits présents dans une histoire qui illustre le quotidien du cabinet d'un ministre? On ne s'attend pas à des détonations, des coups, des explosions; cependant, la BD est bruyante car elle relève, au sein du genre comique, de l'exagération et du spectaculaire dans l'ordinaire.

Ce sont 582 onomatopées que nous avons isolées et classées sur un corpus de 190 pages qui comptent entre 8 et 12 vignettes chacune¹³⁵.

134 Nous utilisons le même système de numération dans nos analyses pour renvoyer aux occurrences dans les albums.

135 Il y a de rares pages avec moins de 8 vignettes et certains avec plus de 12; notre moyenne est approximative.

Nous proposons un tableau qui met en évidence une approche quantitative aux occurrences.

Tableau 4: les nombres d'occurrences

	<i>Occurrences</i>	<i>Occurrences dans les bulles</i>	<i>Entrées (variantes)</i>	<i>Onomatopée -radicaux</i>	<i>Forme lexicalisée</i>	<i>Entrées avec une valeur interjective</i>
<i>Bruits du corps humain</i>	373	319	58	55	40	22
<i>Bruits des objets</i>	202	120	77	48	28	8*
<i>Bruits des animaux</i>	7	7	4	4	1	3*
<i>Total</i>	582	446	139	107	69	33

* Nous avons choisie d'attribuer une valeur interjective aussi à certains bruits produits par les objets et par les animaux. À l'intérieur de l'univers du corpus, il peut arriver qu'une chaise exprime une attitude émotive à travers l'onomatopée. Nous analysons cette perspective dans le paragraphe *Personnification des objets...*

Pour lire le tableau:

On compte un *total* de 582 occurrences dont 446 apparaissent dans des *bulles*. Les *entrées* de l'annexe 1 (colonne «onomatopée») sont 139 qui peuvent être regroupées sous 107 *onomatopée-radicaux*. Des 107 *onomatopée-radicaux*, on en compte 69 qui figurent comme *formes lexicalisées* dans les occurrences du *Dictionnaire des onomatopées*¹³⁶ (et dont l'extension sémantique nous semble correspondre suffisamment). Enfin on compte parmi les entrées 33 onomatopées qui ont une valeur plus ou moins *interjective*.

Dans le tableau on voit que l'onomatopée est présentée souvent dans des bulles: même les bruits d'objets ne relevant pas de l'articulation verbale occurrent en majorité dans les phylactères. Nous croyons que la présence d'une onomatopées dans une bulle n'est qu'une variante graphique qui n'entraîne pas nécessairement des effets de sens; car le même bruit est présenté libre ou dans une bulle sans pour

¹³⁶ Enkell et Rézeau, *op. cit.*

autant qu'il y ait une distribution complémentaire. Tout simplement la bulle aide la lecture de l'onomatopée parce qu'elle détache du fond le signe grâce au blanc typographique et à son filet.

Le rapport entre les *formes lexicalisées* et les *onomatopée-radicaux*, 68 sur 107, marque l'inventive verbale des auteurs car ils ont inventé des formes qui, s'appuyant souvent sur la langue, ont cherchées d'exprimer les bruits de leur univers. Cette inventive porte surtout sur les bruits d'objets et d'animaux car les bruits produits par les humains, aussi à cause du fait que des interjections classiques y figurent, n'ont que 15 formes sur 48 qu'on ne peut pas associer à des formes lexicalisées.

Pour terminer avec cette analyse quantitative des occurrences, nous regardons les formes qui recourent davantage le long des deux albums afin de nous faire une première idée sur les bruits dominants dans la «bande sonore» de notre corpus. En ordre décroissant, il y a:

- 43 *MH/BRM/RHM* exprimant le bruit d'un marmonnement; ils sont souvent employés pour maintenir le contact verbal;
- 36 *GRM/(B)(G)RM(BLH)* exprimant le bruit d'un raclement de gorge; ils sont souvent employés pour exprimer insatisfaction de la part de Taillard de Vorms;
- 37 *NULUT* exprimant le bruit de la sonnerie du téléphone du Quai d'Orsay;
- 32 *VLON* exprimant le bruit d'une porte qui s'ouvre, presque toujours associé à Taillard de Vorms;
- 31 *(M)HEU* exprimant le doute; ils sont souvent employés par Arthur pour maintenir le contact verbal;
- 30 *AH* exprimant de la participation émotive sur ce qu'on va dire ou on vient d'entendre.

Ces onomatopées nous donnent déjà une piste pour comprendre quels sont les motifs sonores récurrents dans le récit, voire les événements qui le caractérisent. Elles relèvent davantage de l'importance que les échanges verbaux ont dans l'histoire, de l'omniprésence du téléphone (voir des rapports du cabinet avec

l'extérieur) et des mouvements de Taillard de Vorms qui à travers le *VLON* entre et sort de scène continuellement. Tous les éléments des chroniques quotidiennes de notre corpus sont présents dans leurs onomatopées; nous passons maintenant à les décrire qualitativement en remarquant les effets de sens et de style qu'elles assument dans les deux albums.

2.3. Analyse qualitative des occurrences

2.3.1. Les bruits qui «font» le personnage

Nous nous sommes interrogé dans quelle mesure l'onomatopée participe aux enjeux verbaux (les dialogues) et graphiques (les dessins) qui habituellement caractérisent un personnage et nous le rend reconnaissable. Dans le chapitre sur les fonctions de l'onomatopée nous avons affirmé qu'*on a un certain type d'onomatopée parce qu'il y a une particulière personne, animal ou chose qui la produit*; nous poursuivons cette prospective en donnant des exemples concrets dans le corpus analysé.

2.3.1.1. Taillard de Vorms: un personnage bruyant

Nous commençons en analysant l'onomatopée la plus éclatante et avec le plus de variantes graphiques: on compte 32 *VLON* dont 30 sont attribuables à l'entrée en scène de Taillard de Vorms. Toutes ces occurrences sont caractérisées graphiquement d'une façon particulière, seule la nature linguistique (les phonèmes qui la composent, voir les graphèmes V, L, O, N) ne change pas, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de variantes orthographiques.

Avant d'analyser les enjeux du *VLON* au niveau de référence avec le personnage (fonction de *caractérisation* et *synecdoque*) et au niveau du réseau (fonction de *tressage*), nous décrivons la nature lexicale et phonétique du mot.

Dans la colonne de l'onomatopée-radical (Annexe 1) nous avons inséré la forme la plus proche qui est attestée dans Enkell et Réseau (2005 : 479-82) – *VLAN* – qui désigne:

- 1. "(bruit soudain et fort, produit notamment par un coup, par une chute)".
- 2. "(pour exprimer la soudaineté d'un procès)".

Cette définition peut être intégrée avec celle de *Le Grand Robert de la langue française*¹³⁷:

VLAN ou **V'LAN** [vlā] interj. ♦ **1** Onomatopée imitant un bruit fort ou sec produit par une grande surface[...]; **spécial**, le bruit d'un coup.[...] - «Gouvernement général». Vlan! Et qu'il nous fasse marcher tout ce monde-là à la trique! [...] ♦ **2** N.m. *Un vlan*: un bruit fort et sec. [...] ♦ **3** N. et adj. (1867). Vx. Éléance affiché; société élégante et tapageuse. [...].

Le *GR* nous donne une information ultérieure concernant la source du bruit - *produit par une grande surface* – qui est pertinent pour expliquer l'utilisation de ce signe dans *Les Quai d'Orsay*.

Dans le contexte des albums il est évident que *VLON* identifie le bruit d'une porte qui s'ouvre (est quelquefois d'une porte qui se ferme), cependant ce sens tout seul serait réducteur du sens globale.

La première question pour interroger le sens du *VLON* est: pourquoi les auteurs n'ont-ils pas choisi la forme lexicalisée *VLAN*? D'ailleurs ils utilisent la voyelle *A* pour un grand nombre de grands bruits:

- *VLAM*: fermer violemment un livre (I.56.9), cogner violemment un livre sur la table (I.64.6);
- *VLAC*: fermer violemment un livre (I.64.5), cogner violemment un livre sur la table (I.65.9);
- *VLAF*: cogner violemment la main sur la table (I.57.8 et I.65.9).

Dans ces chocs, «a» exprime une certaine intensité articulatoire car la voyelle est le sons le plus ouvert (il faut un certain effort pour le prononcer). L'intensité centrale de la voyelle dans les onomatopées donne l'idée d'un choc.

Alors, justement pour cette nature du son «a», les auteurs ont choisi d'utiliser une autre voyelle.

En effet, nous proposons que le «o» porte sur une valeur différente de celui du «a» car ce qu'on veut désigner n'est pas une porte qui se ferme violemment

137 REY, Alain, dirigé par, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2001, Vol.VI, p. 1897.

(remarquons-le, cas assez banal) mais une porte qui s'ouvre violemment.

Pour comprendre ce à quoi le *VLON* se réfère, il suffit de regarder sa première occurrence (*fig. 42*); la vignette est «didactique» et instruit le lecteur sur le statut de l'onomatopée car il y a tous les éléments qu'elle implique: Taillard qui arrive, la porte que s'ouvre, l'aspect imposant et véhément du ministre, le déplacement d'air (par ce signes graphiques de semi-nuages blanches).

Alors l'onomatopée désigne un bruit *produit par une grande surface*, mais elle est privée du sème /+choc/ de la forme lexicalisée(*VLAN*). C'est bien une porte qui s'ouvre et le *déplacement d'air* que cela implique (*VLON*) qui est désigné et non le choc d'une porte qui se ferme (*VLAN*). Cependant, Taillard, en ouvrant la porte, fait énormément de bruit (le volume de l'onomatopée nous l'indique). Certes, ce sont souvent des grandes portes qui sont ouvertes (on est dans un palace monumental), mais c'est la fougue du ministre qui transforme ce geste quotidien (ouvrir la porte) dans un événement sonore remarquable, voire inquiétant (*fig. 43*). Cela est confirmé par les seuls deux *VLON* qui ne sont pas associés au ministre: Arthur (*fig. 44*) en ouvrant la porte et Maupas (*fig. 45*) en la fermant ne font que de tout-petits et modestes bruits.

VLON «phonétiquement» est alors moins fort que *VLAN*¹³⁸, mais aussi pour cette raison, le voir s'imposer sur l'espace de la vignette, le rend encore plus important, voir bizarre et donc comique.

Grâce à la fonction de *synecdoque*, nous pouvons remarquer que le lecteur apprend bientôt à identifier le ministre avec le *VLON*. Comme nous l'avons vu (*fig. 42*), dans la première occurrence le bruit (*VLON*) et la source (porte + Taillard) sont présentés dans le même cadre¹³⁹. Dans les occurrences suivantes l'onomatopée accompagne, précède et plus souvent anticipe la représentation du ministre. Souvent le bruit et Taillard sont représentés dans des vignettes contiguës, comme à page 11 (tome1):

138 Si on analyse l'occurrence de l'onomatopée dans un autre album de l'auteur, *Gus: Nathalie* (2007), on retrouve les deux formes: *VLA* (3.3) une porte que s'ouvre avec un coup de pied et *VLON VLON* (22.2) l'ouverture, plus modeste, de deux battants de l'entrée d'un *saloon*.

139 Nous remarquons que la vignette et la première où apparaît Taillard de Vorms et que l'onomatopée se présente synchroniquement, voir en anticipant, ce qui est le premier énoncé du ministre et sa apparition.

- vignette 6: ministre + course;
- vignette 7: ministre + *VLON* + porte;
- vignette 8: porte fermée + *VLON*.

Dans la vignette 8 l'onomatopée ne désigne plus ce qu'on voit, mais synecdoctiquement ce qui est *hors vue* (et *hors champ*)¹⁴⁰: une autre porte qui est ouverte par le ministre. À la fonction de *synecdoque*, s'ajoute celle de *raccord* entre vignettes (le même motif se répète trois fois).

L'onomatopée, de plus en plus que le récit avance, envahisse l'espace de la vignette et de la planche n'ayant comme paramètre que le fait d'être expressive. À page 87 (*fig. 46*) l'onomatopée occupe le *blanc interconique* qui sépare les vignettes 1 et 2; elle forme aussi une sorte de vignette entre les deux car on l'aperçoit comme moment de l'action isolée. Graphiquement, le signe participe aux deux vignettes voisines, mais au même temps occupe, avec le blanc qui l'entoure, la place d'une vignette. À ce point de l'histoire l'auteur n'est pas obligé de montrer Taillard car l'onomatopée le substitue; le ministre n'est *représenté* que dans la vignette 4 mais il est *présent* déjà dès la première vignette grâce à *VLON*.

L'onomatopée n'anticipe pas seulement l'arrivée du ministre, ou mieux le fait qu'il vient d'arriver, mais aussi ses états d'âmes; et vu que le personnage est constamment de mauvais humeur et pressé, les rouges et les lignes anguleuses s'imposent. Alors, on peut comprendre pourquoi le *VLON* de la *fig. 47* «éclate» ses lettres en toute direction: il veut désigner la sortie véhément du ministre. Les graphèmes «s'envolent» dans la case comme le ministre s'envole métaphoriquement de son équipe, bien représentée dans la vignette qui suit; au même temps la forme de l'onomatopée anticipe le fait que le ministre s'envole littéralement deux vignettes après.

L'onomatopée devient le double du ministre: elle anticipe et signifie la présence de Taillard, s'impose graphiquement dans l'espace du récit (les vignettes) comment sa

140 Les signes graphiques qui matérialisent le déplacement d'air causé par l'ouverture de la porte sont des indices qui accompagnent l'onomatopée et qui nous font comprendre que ce à quoi se réfère le *VLON* se passe derrière la porte qu'on voit fermée (*hors vue*), c'est à dire hors du cadre (*hors champ*).

source le fait psychologiquement et physiquement dans l'univers référentielle (le récit).

Taillard de Vorms est sûrement le personnage le plus bavard de l'histoire car dès qu'on lui donne la parole, ou que lui la prend, il s'impose sur son interlocuteur ne le laissant pas parler. Cependant, c'est aussi le personnage le plus «bruyant» et non seulement parce qu'il fait beaucoup de bruit lorsque il se déplace, mais parce qu'il s'exprime à travers des bruits: *TA CA TAC*, *TCHAC*, *PLAF* font partie de son vocabulaire typique.

Les onomatopées *verbalisées* par un personnage perdent leur nature de *bruit du monde diégétique*, car ces bruits normalement produits par des chocs sont mimés verbalement. Comme nous l'avons affirmé dans le chapitre 2 de la deuxième partie (*Les niveaux d'énonciation*), ce signe est toujours une onomatopée mais il est employé en mention: l'onomatopée imite un cri humain imitant un choc.

Pourquoi le ministre utilise-il ce type de langage? Certes, l'usage de l'onomatopée en mention engage du comique (le gestuaire exagéré et ces bruits en gros lettres contrastes avec le regard toujours farouche et sévère et le rôle politique du ministre); cependant, le ministre utilise ces expressions avec un but communicatif (on pourrait supposer une fonction poétique du langage en termes jakobsiens). En effet, le ministre n'utilise pas ce langage enfantin pour être un bouffon, il veut exprimer, à travers les onomatopées, des concepts; ces mots relèvent de l'idéphone (1ère partie, 4.2 *L'onomatopées et les catégories proches*) car ils veulent exprimer «une idée par un son» plutôt qu'exprimer un bruit. Nous reportons les onomatopées de chocs utilisées par Taillard (*figg. 48 à 52*) en proposant une interprétation de leur sens:

- *TA CA TAC* (I.15) exprimant l'idée de concaténation;
- *TCHAC* (I.15.8; 1.56.6; I.90.12) exprimant l'idée d'efficacité;
- *TAC TAC* (I.38-39) exprimant l'idée de concaténation;
- *PLAF* (I.29.3;I.39.1) exprimant l'idée de surprise et d'impact émotive.

Dans leur occurrences lexicalisés par Enkell et Rézeau¹⁴¹ – *PLAF* (p. 367-8), *TAC* (p. 426-32), *TCHAC* (pp. 443-5) – on retrouve déjà une première motivation de l'utilisation de ces onomatopées par le ministre car les trois sont utilisées «pour exprimer la soudaineté d'un procès». Cette soudaineté est due d'abord à leur nature phonétique très compacte: CONSONNE + (consonne liquide) + VOYELLE + CONSONNE. Des phonèmes initiaux – [t], [ʃ], [pl] – on passe soudainement à la voyelle accentuée – [a] – qui, étant le phonème plus ouverte et tendue du système de la langue française, est très fort et court. Les onomatopées terminent avec une queue consistant dans des occlusives sourdes (sauf le *f*) et donc qui correspond à un son sec, c'est-à-dire qui ne «vibre» pas et qui ne peut pas être prolongé.

La liquide [l] et la fricative [f] de *PLAF* nous indiquent une nature phonématique un peu différente de cette onomatopée par rapport à *TAC* et *TCHAC*. En effet, les deux occurrences du *PLAF* marquent, contextuellement à la mimique du ministre, une chute (*fig. 48*) et un envol (*fig. 49*); nous pouvons y voir le fait que, en plus du trait *soudain*, les traits phonétiques «allongantes» (l'ajout d'une liquide et la fricative finale au lieu d'une occlusive) veulent symboliser, voir mimer, l'idée d'une traînée dans ces mouvements soit vers le bas (*fig. 48*) soit vers le haut (*fig. 49*). Bien que cette perspective phono-symbolique semble avoir du sens, le champs d'occurrence est trop limité pour déterminer une règle générale; nous nous limitons à une supposition.

Finalement, pour comprendre le sens de ces bruits dans les dialogues, il faut analyser ce à quoi ils se réfèrent en particulier: l'efficacité rhétorique d'un discours. Si ces onomatopées nous font rire (et, dans une certaine mesure, font rire aussi les autres personnage), Taillard de Vorms ne les utilise pas pour faire le bouffon; il veut faire comprendre à son équipe de confiance, et en particulier à Arthur, comment il faut exprimer ses idées. D'ailleurs, lorsque Taillard exprime ses pensées (et ses ferveurs), il utilise une argumentation très incisive, procédant par des brefs énoncés qui s'enchaînent l'un après l'autre. Cette modalité est naturellement marquée par la

141 Dans le *Dictionnaire des onomatopées*, on retrouve aussi, pour deux onomatopées sur trois, une référence au champs sémantique de la guerre: *TAC*, «bruit d'un tir de mitrailleuse ou de mitrailleuse» (p. 429); *TCHAC*, «bruit d'impact d'une arme blanche, d'une flèche» (p. 444). Pouvons-nous supposer que ce trait sémantique fait partie d'une métaphore filée de la *guerre diplomatique*?

division du texte dans plusieurs bulles (*fig. 50*).

Nous analysons une des argumentations typiques du ministre lorsqu'il cherche à expliquer au héros ce qu'il veut pour son prochain discours (I.65; en majuscule dans l'album):

- 1) - c'est pas le problème
- 2) - le problème, c'est que le PM a encore foutu la merde avec ses déclarations, auxquelles on ne comprend rien.
- 3) - Non, il faut qu'on élève le débat.
- 4) - Il faut que les gens comprennent qu'on pense le monde.
- 5) - Le problème du monde, c'est pas l'anchois.
- 6) - Le problème du monde, aujourd'hui, c'est la peur.
- 7) - Tout est là-dedans (en indiquent *Fragments* de Héraclite).
- 8) - «La foudre gouverne tout»
- 9) - Bon Arthur, creusez-moi tout ça. Faites-moi un argumentaire qui ressemble à quelque chose.
- 10) - Tout est là-dedans (en lançant le livre à Arthur)

Discours qui ne veut pas dire grand-chose, mais qui a une certaine fascination pour sa construction: très serrée, avec des anaphores (5, 6) des répétitions (*problème, tous, il faut, c'est*) des chiasmes (1, 2), des abstractions romantiques (le problème du monde > l'anchois > la peur > la foudre).

L'onomatopée en mention désigne à la fois la soudaineté d'un événement (c'est le sens) et l'être incisif du ministre et de ses discours (c'est la référence contextuelle).

Ces seulement en comprenant les modalités discursives du ministre qu'on peut comprendre ce à quoi *TA CA TAC, TCHAC, PLAF* renvoient contextuellement.

L'attitude véhémement et l'aspect burlesque du ministre sont évidents non seulement aux lecteurs mais aussi aux personnages de l'histoire. En effet, les membres du ministère, souvent pour dédramatiser le stress du travail, se moquent du ministre en lui singeant (*fig. 51*). Et il arrive que les personnages utilisent les mêmes onomatopées en mention du ministre avec une intention parodique; c'est le *TAC*

TAC TAC à page 51 (*fig. 49*). Cette reprise des onomatopées et des attitudes sert évidemment à créer des effets comiques pour le lecteur, mais aussi à signaler une certaine camaraderie entre collègues, et assure au même temps des liens lexicaux et sémantiques (l'omniprésence, physique ou parodiée qu'elle soit, de Taillard de Vorms) en relevant ce que nous avons défini fonction de *tressage*.

Nous relevons enfin la présence du *TCHAC* (*fig. 52*) associé à Taillard déguisé en Darth Vader¹⁴² dans les rêveries d'Arthur (l'image sorte graphiquement de la tête du héros, en imposant une sorte de récit *métadiégétique*¹⁴³). La planche finale du premier album, à la fois drôle et inquiétante, résume et rappresse l'état d'âme d'Arthur et une sorte de bilan sur son rapport avec le ministre, voir sur ce qu'a été le récit de l'album.

2.3.1.2. Arthur: un héros discret

Il n'y a pas de grands bruits pour identifier le héros de notre corpus. C'est un personnage qui apparaît modeste et discret en ce qu'il dit et qu'il fait: cet aspect est dû au fait qu'il se trouve dans un nouveau contexte de travail, celui de Ministère des Affaires étrangères, et qu'il doit se confronter avec de grandes personnalités, une sur toutes celle de son chef, Taillard de Vorms.

Ce sont alors plutôt les petits bruits qui l'identifient, surtout cette liste de *HUM*, *MH*, *HEU*. Ces marmonnements ou éclaircissements de gorge font partie, la plupart du temps, de la catégorie des interjections car ils marquent une attitude subjective du locuteur, voire son manque d'assurance.

Le fait que ces expressions se trouvent presque toujours dans une bulle et qu'elles servent aux personnages pour prendre la parole ou pour s'enchaîner à un autre énoncé confirme leur nature interjective. C'est la fonction phatique du langage qu'elles entretiennent: Arthur, le héros, a toujours besoin de s'assurer que le «canal» soit ouvert, c'est-à-dire que la personne à laquelle s'adresse l'écoute.

Dans la première planche, dès qu'Arthur est présenté, il s'exprime d'une façon inquiète: *MH* est le premier mot qu'il exprime à la fin d'une séquence muette (*fig. 53*). Parallèlement, au début du deuxième tome (*fig. 54*), Arthur ne parle que dans

142 Le très connue personnage de *Stars Wars*.

143 Pour la notion de *métadiégétique*, voir Genette (1972 : 225-267)

l'avant dernière vignette en disant: «*Heu...Bonjour...heu...bonjour*»; voilà que les auteurs nous rappellent le caractère de notre héros avant de commencer à raconter ses péripéties. Le comique de l'histoire est déjà résumé dans cette première planche qui rappelle et double l'ironie de la première planche du tome 1: Arthur est perdu du début de l'histoire et il semble inadéquat au contexte où se trouve sans en savoir le pourquoi.

On pourrait croire que le grand nombre d'onomatopées-interjections que nous attribuons à Arthur est dû au fait que, en tant que héros, c'est le personnage qu'on voit le plus. Cela n'est pas complètement vrai car bien que le récit suit les trois quarts du temps le point de vue du personnage¹⁴⁴, il n'est pas le plus bavard (moins de bulles lui sont attachées): par exemple entre page 14 et 15 du premier volume il est présent (représenté ou impliqué) dans toutes les 17 vignettes, mais il ne lui sont attachées que 9 bulles contre les 39 qui sont attachées à Taillard de Vorms (lequel n'est présent que dans 14 vignettes). Les autres personnages utilisent moins ces interjections, lorsqu'il parlent, et l'autoritaire Taillard de Vorms presque jamais (il préfère «grognier» pour s'éclairer la gorge et utiliser des interjections plus fortes – *AH, HÉ* – pour s'assurer qu'on l'écoute).

Les rires contribuent aussi à marquer le caractère et l'être discret du héros. Dans l'album il y a 8 «façons» de rire: *AHAH, HÉHÉ, HINHIN, HIHI, HOUHOU, RHRH, MPF, RHRH, WÁHAHAH*. Bien que le contexte (*fig. 55*) et le volume des signes donnent à chaque fois un caractère particulier aux occurrences, il nous semble y avoir une distribution complémentaire et une différenciation de sens entre ces rires (*fig. 56 à 61*):

- *MPF*: sourire;
- *HÉHÉ*: entre rire et sourire;
- *HINHIN*: rire sarcastique;
- *RHRH*: rire très contenu;

¹⁴⁴ Lorsque le point de vue se détache du héros il suit les autres personnages principaux, en particulier celle du ministre Taillard de Vorms et du directeur du cabinet M. Maupas.

- *KHKH*: rire contenu;
- *HIHI et HOUHOU*: rire, il peut être de forte intensité et très relâché;
- *AHAH*: rire, il peut être de forte intensité, aussi pour exprimer empathie;
- *WÂHAHAH*: rire grossier.

Nous ne nous étonnons pas du fait que le personnage le plus réservé rit, la plus part du temps, d'une façon contenue (*RHRH*, *KHKH* et *HÉHÉ*), même quand ses collègues se laissent aller à des grands rires (*fig. 70* et I.59.10).

Par contre, le rire de Taillard de Vorms est toujours *AH AH*; il ne se retient pas et il ne se laisse non plus aller à des rires grossiers ou très relâchés: ce serait perdre sa sévérité et sa monumentale autorité.

Le seul qui se laisse vraiment aller à des rires grossiers est Van Effetem, conseiller Amérique (*fig. 70* et I.20.2). Cependant, dans le cercle du ministre, il est le plus «luron» et prêt à ironiser sur les bizarreries de son milieu de travail: les rires nous aide alors à former son caractère.

2.3.1.3. Un dernier exemple: *BONK*

Nous terminons cette analyse des onomatopées qui font les personnages avec une dernière association, tout en sachant que l'étude pourrait poursuivre encore.

Nous analysons les trois seules occurrences de l'onomatopée *BONK* qui fait toujours référence à la tête de Stéphane Cahut, le conseiller du Moyen-orient. Nous reportons d'abord le contexte minimum des occurrences (la vignette):

- *Fig. 62*: Cahut se tape la tête sur la table (le geste marque l'exaspération);
- *Fig. 63*: Cahut tape sa tête contre la porte que Sylvan Marquet vient d'ouvrir (accident);
- *Fig. 64*: Cahut se tape la tête sur la table (le geste marque l'exaspération et/ou le fait qu'il est très fatigué).

On pourrait nous opposer que trois seules onomatopées ne suffisent pas pour relever le caractère d'un personnage.

Nous croyons que, au contraire, ces bruits font partie de l'identité du caractère: voir, par exemple, le vieux M. Maupas ou la très ironique M. Von Effentem se taper la tête sur la table nous semblerait «hors personnage». Nous ne voulons pas pourtant affirmer que M. Cahut soit plus apte à se blesser, même si sa corpulence peut mieux que celles des autres personnages se permettre de recevoir de coups. Cependant, l'histoire l'exige à page 26 et 70 (*figg. 62 et 64*) e les auteurs en jouent à page 47 (*fig. 65*).

L'histoire l'exige, c'est-à-dire que, en sachant que se taper la tête sur la table n'est pas un acte «normal», il y a une motivation particulière liée au personnage parce que cela arrive. Chaut est le conseiller qui est le plus engagé émotionnellement et politiquement dans l'histoire du deuxième tome car l'argument central de l'histoire est la présence des armes de destruction massive dans le Lousdem, un pays fictif qui se trouve en Moyen-orient. Étant le conseiller du Moyen-orient, l'histoire exige et permet que Chaut soit stressé plus que d'habitude. Le *BONK* et le geste auquel l'onomatopée se réfère marquent l'exaspération du conseiller face à deux réunions sur les oppositions à l'interventions des américains au Lousdem. Les deux occurrences (*figg. 62 et 64*) se répondent et marquent circulairement qu'on se retrouve au même point; l'interrogation d'Arthur dans la vignette qui suit le rappelle ironiquement: «Alors? Alors? Ils en ont des armes de destruction massive, ou pas?»; aucune réponse n'est donné.

Le raccord entre ces deux vignettes très lointaines engage la fonction du *tressage*: non seulement l'onomatopée et le contexte iconique nous font créer un pont entre ces deux moments de l'histoire, mais aussi le même emplacement (*site*) de la vignette (dessous la moitié de la planche, tout à gauche) nous renforce ce parallélisme.

Il nous reste à analyser la troisième occurrence de *BONK*. Pourquoi lorsque tous les conseillers vont rendre visite au ministre à page 47 (*fig. 63*), celui qui tape accidentellement la tête sur la porte est Chaut? Les auteurs profitent de l'occurrence qui précède et de celle suit ce *BONK* pour «jouer un tour» au malheureux conseiller. Dès qu'on caractérise ce personnage comme celui qui se prend la tête le plus dans l'album, il nous semble cohérent qu'il soit celui qui se tape la tête le plus. La

fonction de cet accident à page 47 est tout simplement de faire rire (surtout le lecteur attentif), mais il y a aussi une fonction de *tressage*, voir un lien intermédiaire, entre les deux occurrences à page 26 et 70.

2.3.2. Les bruits «quotidiens»

Les bruits quotidiens sont ceux qui caractérisent le milieu dans lequel l'histoire se passe (fonction *informative* et *réaliste*) et créent en même temps un champs sémantique de référence (fonction de *tressage*). Ce sont alors l'imprimerie, le téléphone, les feuilles, l'ordinateur les sources premières des onomatopées. Le milieu principal est celui du travail du jeune Arthur à l'intérieur du bureau du ministre Taillad de Vorms. Certes, il y a les déplacements pour les discours du ministre (Genève, Berlin, New York et Russie) et ceux, très courts, des vacances (Martinique et Rome), mais les bruits quotidiens retournent continuellement et surtout celui omniprésent lié au téléphone.

2.3.2.1. Le(s) téléphone(s)

Nous commençons notre analyse des bruits d'objets avec ceux qui s'imposent quantitativement le plus tout le long des deux albums: les bruits du téléphone. Les occurrences liées au téléphone se différencient beaucoup linguistiquement et occupent une fonction *narrative* très importante car les moments les plus intenses de l'histoire se passent souvent lorsqu'il y a des échanges téléphoniques. Nous reportons de suite les onomatopées selon l'ordre décroissant de leur nombre d'occurrences:

- *NULUT* (37 occurrences): sonnerie du téléphone de Quai d'Orsay;
- *VRRR* (16 occurrences): vibration portable (souvent combiné avec des onomatopées de sonnerie);
- *VRRR* (16 occurrences): vibration portable (souvent combiné avec des onomatopées de sonnerie);
- *CLAC* (11 occurrences): accrocher le téléphone;
- *NUT* (9 occurrences): bruit de l'attente en ligne ou de la fin d'un appel, aussi

pour le bruit du Klaxon;

- *MILITUT NULUTUT* (8 occurrences): sonnerie du portable de M. Maupas;
- *TIBILITIBILI* (5 occurrences): sonnerie du téléphone;
- *TRIBLITUT TROUBUL* (3 occurrences): sonnerie-1 portable d'Arthur;
- *FFRRSSHRCRRCH* (2 occurrences): voix indistinctes au portable;
- *NIT NIT* (2 occurrences): taper sur le cadran du téléphone;
- *CLIC* (1 occurrence): appuyer sur un bouton du téléphone du bureau;
- *NREUH* (1 occurrence): sonnerie du portable de M. Marquet;
- *TIP* (1 occurrence): taper sur le clavier du portable;
- *TRÛ* (1 occurrence): sonnerie mécanique téléphone.

À ces onomatopées il faudrait ajouter aussi d'autres «expressions» non-onomatopéiques du téléphone:

- *SEEK AND DESTROY*: sonnerie-2 du portable d'Arthur;
- « . »: le point qui marque une absence de son mais qui «actualise» le téléphone.

Nous ne développons pas une analyse phonétique détaillée; d'abord nous ne mettons en évidence que les quatre formes pour désigner quatre types de sons:

- Consonne + liquide éventuelle + voyelle + consonne, pour des petit bruit (*CLAC, CLIC, NIT, NUT, TIP*);
- Suite de consonnes sonores dont la très «vibrante» *R* pour des vibrations (*VRRR*, mais aussi *TRÛ*);
- Consonnes nasales et/ou dentales et voyelles *U* et/ou *I* pour les sonneries (*MILITUT NULUTUT, NREUH, NULUT, TIBILITIBILI, TRIBLITUT TROUBUL, TRÛ*);
- Suite des consonnes pour la médiatisation d'énoncés verbales aperçus comme inarticulés (*FFRRSSHRCRRCH*) .

Ensuite, on peut remarquer que les auteurs n'utilisent pas des formes lexicalisées.

Dans les occurrences on retrouve souvent le graphème *N* au début des bruit au lieu de le plus habituel *T*: *TIC* devient *NIT*, *TUT* devient *NUT* et *NULUT*.

Nous ne trouvons pas une explication évidente pour ce remplacement du phonème (serait-il dû pour rendre l'*occlusive dentale* plus douce avec la *nasale*?) et donc on peut le considérer comme une variante stylistique des formes lexicalisées¹⁴⁵.

Pour voir les enjeux narratifs et comiques que l'onomatopée engage, nous commençons avec l'analyse du petit épisode «de détente» *Noël* (pp. 56-60) dans le deuxième album (*figg.* 65 à 67).

Le titre (*Noël*) et le début de l'épisode (on voit le sapin, le chat et M. Maupas et Arthur parler des vacances) nous donnent l'idée d'une détente du stress du travail: tout est tranquille aussi parce que le turbulent ministre est en vacances. Cependant, de la troisième *strip* on commence à parler du travail et les humeurs des deux personnages commencent déjà à se gacher: les gros plans sur les visages et les *MH* expriment leur désappointement. Dès la dernière vignette de la planche, où *sonne* le portable de M. Maupas, les personnage et les lecteurs savent que tout moment de détente est fini (*fig.* 65): on est habitué, comme pour le *VLAN*, à associer les sonneries au stress du travail. Dans les deux planches suivantes (pp. 57 et 58) on voit représenté le ministre qui parle dans des bulles opprimantes sortant du portable (*fig.* 66).

L'épisode se termine avec la fuite du bureau du M. Maupas qui souhaite «Bon courage à toi» au pauvre Arthur. Le héros reste seul au milieu de la *strip*, entouré par six bulles contenant le très connus *NULUT NULUT* (*fig.* 67).

Taillard de Vorms est en vacances en Martinique est pourtant sa présence dans les salles du Quai d'Orsay n'est pas moins imposante; l'effet comique et ironique de l'épisode n'aurait pas pu être aussi efficace sans l'invasion des onomatopées et le sens qu'on leur attribue le long du récit.

Nous profitons de l'analyse de ces bruits pour voir comment les auteurs ont choisi

145 Nous avons rapidement vérifié les occurrences des appels dans un autre corpus, *La Débauche* de Tardi. Dans cet ouvrage le téléphone fait *DRING* ou *TUT* (pp. 36 et 37) et souvent on fait ellipse du moment où le téléphone sonne (p.19).

de terminer leur œuvre (pp. 99 et 100): le téléphone ne pouvait pas y être exclu. D'abord on remarque que les deux dernières planches ont la plus grande concentration d'onomatopées liées au téléphone: 15 occurrences dans 3 vignettes à page 98; 11 occurrences et 2 *SEEK AND DESTROY* dans 5 vignettes à page 99. Cette fois-ci, les sonneries du téléphone sont les indices du succès que le ministre a eu dans son dernier discours, M. Maupas les anticipe: «...on va se prendre une rafale d'appels.», «Avec des commentaires de tous ordres.». Dans la dernière *strip* à page 99, on voit les deux personnages plongés dans les onomatopées (*fig. 68*); le nombre commence à se raréfier dès qu'on tourne la page (Maupas commence à répondre aux appels). La dernière planche, et l'histoire, termine avec Arthur qui se détend dans un café avec le *SEEK AND DESTROY* de son portable: cette fois-ci c'est l'appel de Marina, sa fiancée. La dernière vignette, qu'occupe la place d'une *strip*, est éloquentement muette: Arthur laisse les bruits et le temps du travail dans les pages précédentes, voire dans le passé, et reprend le temps de sa vie privée qui a été, le long du récit, trop mise en marge.

2.3.2.2. Personnification des objets...

Nous allons analyser comment les objets quotidiens sont humanisés, c'est-à-dire à travers quels processus l'objet devient sujet de l'action et ses onomatopées deviennent des sortes d'énoncés exprimant leurs «états d'âme».

Une première remarque pourrait être qu'un grand nombre d'onomatopées d'objets apparaissent dans des bulles (120 sur 202) et que cela est un indice de leur personnification. Cependant, comme nous l'avons déjà supposé, la bulle ne pourrait avoir qu'une fonction graphique (détacher du fond noir ou coloré le signe) et indicielle (signaler mieux, avec l'appendice, la provenance du bruit).

Par contre, le fait que les objets chantent et éprouvent de la douleur nous les rendent plus humains. Certes, ils chantent et crient à travers leur «langue», celle des onomatopées.

Pour identifier la musique ou une voix mélodieuse, la bande dessinée utilise l'icône de la note de musique; lors de l'occurrence des sonneries, on accordera bien qu'il y a des notes musicales qui accompagnent l'onomatopée. Cependant, le *CROUIC*

(I.40.3; I.41.2; I.41.10) produit par M. Maupas qui s'assoit sur une chaise n'a pas une vraie raison pour être mélodieux: est-ce que le bruit produit est agréable à entendre? Cela ne porterait que sur un effet comique¹⁴⁶ qu'on ne peut vraiment saisir que si on le compare avec l'occurrence de *VROUINC* quelque pages après (fig. 69 et 70) où la chaise éprouverait de la douleur vu que l'onomatopée est accompagnée par une étoile (autre icône qui fait partie des signes codés de la BD¹⁴⁷). Avec *VROUINC* le contexte change car il n'est plus le calme M. Maupas qui s'assoie mais le véhément ministre Taillard: la chaise alors a bien raison de «se plaindre».

Les cas où cette humanisation des objets est plus évidente est celle de l'imprimante (fig. 71 à 72); nous reportons d'abord les bruits qui lui sont attribués en marquant aussi la présence des symboles de douleur (les *étoiles*) et les onomatopées-radicales que nous lui avons attribué:

- *BZZZÂÂW[W]* (1 occurrence): BZZ, RZWÂH*;
- *CRR* (1 occurrence avec des *étoiles*): GRR, CRR*;
- *HINNN* (1 occurrence): HI HI, HIN*;
- *RÂÂÂÂ* (1 occurrence): RHA, RZWÂH*;
- *RZWÂ(H)(Z)* (5 occurrences dont 3 avec des *étoiles*): RHA, RZWÂH*;
- *RZZÔÔ* (2 occurrences): ZON, RZÔ;
- *RZZWOÔÛÛÛH* (1 occurrence): HOU, RZWOÛH*;
- *WÂÂÂ* (1 occurrence): RHA, RZWÂH*;
- *WÂÂÂHRR* (1 occurrence): RHA, RZWÂH*.

Nous remarquons que la plupart de ces occurrences se trouvent entre page 31 et 32 du premier volume en accompagnant une scène (tragi-)comique: Cahut et Arthur qui très pressés cherchent à imprimer l'énième version du discours pour l'ONU juste

146 Le comique vient aussi du fait que M. Maupas se (re)assoie trois fois et que pour trois fois, avant de commencer son rendez-vous, il est interrompu par la sonnerie du téléphone (Taillard qu'appelle). Le *CROUIC* met en évidence le fait que le conseiller retourne à s'asseoir et donc qu'on est toujours au même point.

147 Bien que ce signe, l'étoile pour la douleur, est devenu un symbole qui fait associer arbitrairement au lecteur de BD le signe à son référent, nous pourrions supposer qu'il vient de l'expression «*faire voir des étoiles en plein midi*». En effet, dans beaucoup d'occurrences les étoiles entourent la tête d'un personnage.

avant qu'il serve au ministre.

Notre intuition a été: l'imprimante commence à crier de plus en plus qu'on force son mécanisme.

En regardant les formes lexicalisées (celles sans « * ») auxquelles renvoie la nature phonétique des occurrences, on s'aperçoit qu'elles n'ont rien à voir avec des bruits mécaniques. Font exceptions les lexèmes que nous avons attribués à *RZZÔÔ* et à *BZZZÂÂW[W]*: *ZON* est associé à un «bruit produit par la vibration d'un objet» et *BZZ* est associé à un «bruit produit par un mouvement rapide, un déplacement d'air»¹⁴⁸ et, en effet, dans le dernier cas on voit l'imprimante tomber (*fig. 72*). Cependant, la forme allongée de voyelles «o», «u» et «a» sont des indices d'un son plutôt orale que mécanique.

Dans tous les autres cas on a des formes lexicalisées que nous associerons à des cris (*RHA*), à des pleurs (*HI HI, HOU*) ou à des grognements (*GRR*). La caractérisation graphique de la bulle et les étoiles mettent en évidence la «souffrance» de l'imprimante.

Pour rendre ces bruits-cris les auteurs ont dû inventer des onomatopées: *CRR, HIN, RZWÂH, RZÔ* et *RZWOÛH*. Alors ces bruits relèvent à la fois une nature mécanique, car des *R, Z, H* marquent la vibration de l'objet, et une nature humaine pour les analogies avec les onomatopées lexicalisées que nous avons relevées.

Le but est celui de l'exagération comique et de rendre une sorte de dispute entre les deux personnages et l'imprimante qui, juste au moment où elle sert le plus, ne marche pas.

2.3.2.3 ...et réification des personnages

Si les objets cherchent à s'exprimer comme les personnages, pourrions-nous supposer une tendance contraire: les personnages qui s'expriment comme les objets? Pour ce qui concerne Taillard de Vorms, nous avons déjà analysé comment il s'exprime à travers des onomatopées qui renvoient à des chocs soudains et comment sa corpulence et son caractère le portent à être un personnage très bruyant.

Il nous reste encore à analyser un autre aspect bruyant du ministre, mais qui le fait

¹⁴⁸ Enkell et Rézeau (2003 : 550 et 145).

régresser au statut d'animal plutôt que à celui d'objet. Lorsque Taillard doit s'éclairer la gorge, voire exprimer son désappointement sur quelque chose, ou qu'il ne peut rien dire et ne rien faire dans une situation, il grogne (*fig. 73*). Ces grognements, associés à sa figure très imposante et son attitude très sombre nous rappellent une sorte d'ours. D'ailleurs la métamorphose en animal est accomplie par les auteurs qui jouent avec l'imagination d'Arthur et de Taillard (I.37.9): à partir de la page 38 Taillard est représenté dans ses moments de fureur comme le Minotaure.

Si ces grognements relèvent de la «bestialité» du ministre, ils expriment aussi le fait qu'il a toujours besoin de s'exprimer même si on lui enlève la parole. Le fait que les autres personnages marmonnent d'une façon plus discrète (avec des onomatopées qu'on peut attribuer aux formes *MMM* et *BRR*), confirme que ces *GRR*, *GRMBL*, *RMH* font partie de la caractérisation du personnage du ministre. Il n'y a qu'un autre personnage qui commence à grogner dès qu'on lui coupe la parole (*fig. 74*): ce ne pouvait être que le père du ministre qui ressemble à son fils en tout - nez, corpulence, éloquence -.

Une dernière occurrence qui a attiré notre attention est le *CLIC* produit par le clin d'œil de M. Maupas à Arthur (*fig. 75*). Il nous a fallu des recherches sur le contexte pour interpréter ce bruit métallique souvent associé au déclic d'un mécanisme. Serait-ce une inadvertance des auteurs? Nous proposons que ce bruit d'objet exprimé par un personnage soit lié au contexte de l'échange au portable entre M. Maupas et le ministre qui se passe dans cette planche. Taillard est en train de faire un discours très enflammé plein d'idées abstraites. M. Maupas, qui connaît très bien le caractère du ministre, écoute patiemment Taillard comme on le fait avec un enfant; on le voit assurer Arthur qu'il sait comment gérer ces élans passionnels de leur chef et avec astuce détourne l'argument de conversation: «Mais les Américains font tout pour qu'on n'organise pas de nouvelle réunion à l'ONU...», c'est juste en ce moment qu'il y a le clin d'œil et le *CLIC*. Nous supposons que le bruit se réfère au fait que le directeur du cabinet connaît bien le «mécanisme» du ministre et que ce qu'il vient de dire dans la vignette est le «bouton» qu'il fallait appuyer pour diriger autrement l'élan du ministre. Et, en effet, dans la vignette qui suit, Taillard ne parle

plus des idées qu'il avait avant. La phrase de M. Maupas dans cette vignette est ce qui cause le « dé clic » dans les discours de Taillard; lui et les auteurs en sont conscients et c'est pour cela que le clin d'œil fait *CLIC*.

2.3.3. Les jeux de mots

Nous avons appelé fonction *métalinguistique* la capacité que l'onomatopée a de nous faire réfléchir sur les codes de la langue. Lorsque une baffe fait *BAF!* dans *Lanfeust de Troy* et *SCHIAFFO!* dans un BD de Jacovitti, l'onomatopée utilise les mots de la langue pour en faire des signes onomatopéiques. Le rapport entre le signe (*BAF!*) et la référence (bruit d'une baffe) est beaucoup plus simple dans la bande dessinée où la caractérisation et le contexte iconique permettent d'identifier le mot comme matérialisation d'un bruit¹⁴⁹. Le procédé est très courant en Anglais où le grand nombre des mots monosyllabiques se prêtent mieux que dans d'autres langues à être « transformés » en onomatopées. En effet, en français normalement ce sont les onomatopées qui offrent la matière de base pour élargir les dictionnaires (*BOUM* > un boum, boumer) et non le cas contraire (baffe > *BAF!*). Dans l'esprit gaillard de notre corpus ces clin d'œil à « la langue de dictionnaire » ne peuvent pas manquer (*figg. 76 et 77*):

- Lorsque Arthur (II.19.15 et II.64.6) et le secrétaire d'état américain (II.86.11) soupirent poussent des *SOUPIR* au lieu de des *RRH* ou des *OUF*;
- à page 87 et 88 du deuxième album, lorsque les représentants d'état parlent de la brûlante question sur le Lousdem, l'assemblée marmonnent avec des *REMOUS REMOUS*. L'onomatopée désigne les mouvements confus dans l'assemblée grâce à le sens que le mot a dans son emploi non onomatopéique.

Un autre contexte où le langage de la BD « mime » celui de la langue est celui des transposition des idiotismes en représentations verbo-iconiques. Cela n'engage pas particulièrement l'onomatopée mais les codes de la BD dans leur ensemble.

149 Si dans la BD on reconnaît l'onomatopée comme telle, dans un texte écrit on pourrait s'interroger sur le statut grammaticale du mot.

Cependant, nous montrons un exemple (*fig. 78*) car deux onomatopées, qui nous avons définis méta-diégétiques, y apparaissent. Lorsque Arthur pense que Valérie est en train de le *poignarder dans le dos*, voilà que dans une bulle qui sort de sa tête on voit se matérialiser la scène: Valérie qui tient dans une main le discours qu'elle vient de critiquer et de l'autre poignardant (*KROTCH*) Arthur dans le dos; le pauvre s'étrangle en crachant du sang (*ARGH*).

Annexe 1.1. Figures 33 à 41: Fiche de personnages

▼ **Fig. 39 et 41** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, pp.18 et 10].

▼ **Fig. 33 à 38 et 40** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, pp. 5, 5, 23, 17, 45, 26, 39].



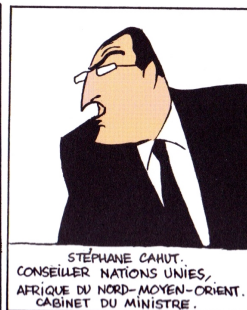
▲ **Fig. 33**



▲ **Fig. 34**



▲ **Fig. 35**



▲ **Fig. 36**



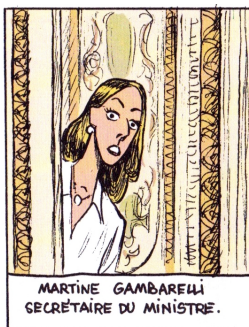
▲ **Fig. 37**



▲ **Fig. 38**



▲ **Fig. 39**



▲ **Fig. 40**



▲ **Fig. 41**

◀ **Commentaire:**

Arthur Vlamincek (*fig. 33*): le héros de l'histoire. Jeune conseiller chargé d'écrire les discours du ministre.

Alexandre Taillard de Vorms (*fig. 34*): ministre des Affaires étrangères de la France. Inspiré par Dominique Valleipin, ministre des Affaires étrangères en 2002.

Claude Maupas (*fig. 35*): directeur du cabinet de ministre.

Stéphane Cahut (*fig. 36*): conseiller Nations Unies, Afrique du Nord-Moyen-Orient. Cabinet du ministre.

Valérie Dumontheil (*fig. 37*): directrice adjointe du cabinet. Conseiller Afrique. Elle est considérée déloyale par les autres conseillers.

Sylvain Marquet (*fig. 38*): conseiller Europe, il commence à sympathiser avec Arthur dès qu'il apprend que lui aussi aime la musique métal.

Guillaume Van Effentem (*fig. 39*): conseiller Amérique, il est le personnage le plus joyeux dans l'entourage du ministre.

Martine Gambarelli (*fig. 40*): secrétaire, elle s'occupe de l'agenda du ministre, des appels et répond à toutes les demandes bizarres de Taillard (voir les *stabilos* sans peluches, tome 1- p.56).

Odile (*fig. 41*): secrétaire du M. Maupas.

Annexe 2.1. Figures 42 à 64: Les bruits qui «font» le personnage.

Fig. 42 à 47: Taillard de Vorms et VLON.

▼ Fig. 42, 43 et 46 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, pp. 5, 53 et 87].

▼ Fig. 44, 45 et 47 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, pp. 32, 58 et 91].

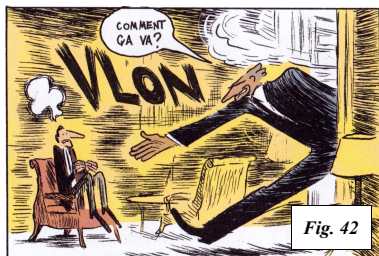


Fig. 42



Fig. 43



Commentaire:

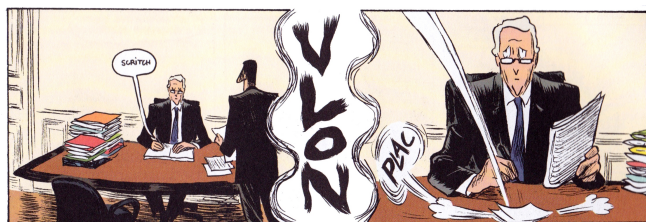
Dans ces occurrences, nous pouvons remarquer comment le même signe linguistique *VLON* change de caractéristiques graphiques par rapport à l'intensité sonore du bruit et, en conséquence, de sa source. Des petits bruits sont produits par Arthur (fig. 44) et M. Maupas (fig. 45), alors que ceux de Taillard de Vorms, comme tous les éléments qui le caractérisent, sont des *VLON* inquiétants qui s'imposent graphiquement et qui intimident l'ensemble des personnages. Dans le premier rencontre avec le ministre (fig. 42) Arthur reste littéralement sans voix (la bulle vide renforce cette idée). Dans la fig. 43 Odile reconnaît les bruits de l'ouverture furieuse des portes et prévoit l'arrivée du ministre.



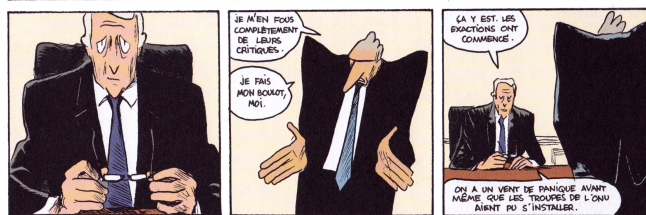
Fig. 44



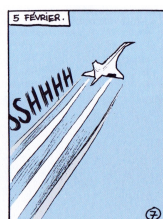
Fig. 45



▲ Fig. 46



▼ Fig. 47



Commentaire:

Dans la fig. 46 le *VLON* s'impose graphiquement entre les deux premières vignettes et crée une sorte de vignette intermédiaire qui brise les bords des cadres qu'elle touche. L'effet graphique correspond à un effet de sens: c'est le ministre qui brise, avec son entrée en scène, la tranquillité du bureau du M. Maupas. Grâce à la fonction de *synecdoque* qui engage le signe, la présence du ministre s'impose de la première vignette même s'il n'est représenté que dans la quatrième.

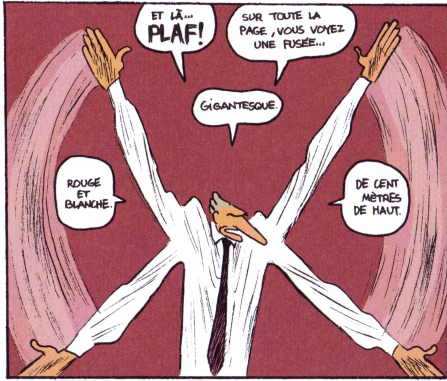
Dans la fig. 47 le *VLON* prend clairement la place d'une vignette, c'est-à-dire qu'il est un segment de sens qui fait avancer le récit. Sa caractérisation graphique veut contextuellement exprimer une sortie de scène très rapide et éclatante du ministre; en même temps, le *VLON* produit par ces lettres éclatées au milieu de la vignette et le décollage de l'avion se répondent en laissant au milieu du *tarmac* (et de la strip) l'équipe du ministre qui ne peut jouer que le rôle d'assistance par rapport aux choix de leur chef.



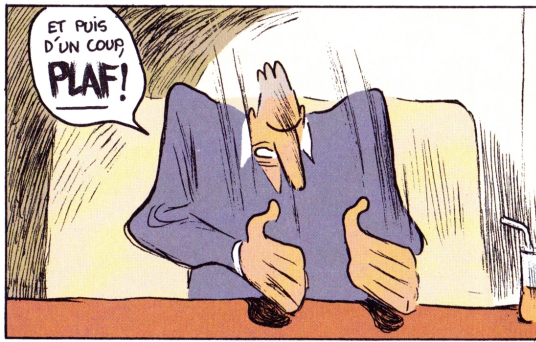
Fig. 48 à 52: Taillard de Worms et les onomatopées en mention.

▼ **Fig. 48 à 50 et 52** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, pp. 39, 29, 15 et 896].

▼ **Fig. 51** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, p. 49].



◀ Fig. 48



◀ Fig. 49

Commentaire:

Les onomatopées indiquant des chocs sont verbalisées par les dialogues de Taillard de Worms. Ces mots aident à une caractérisation burlesque du ministre, à le rendre véhément en tous ce qu'il dit et ce qu'il fait. Ces mots servent aussi au personnage pour «concrétiser» et renforcer l'idée qu'il vient d'exprimer. Le *PLAF* devient soit un battement d'ailes pour exprimer la magnificence d'un discours convaincante (fig. 43) ou bien la chute imprévue de quelque chose pour en marquer l'aspect incisif (fig. 44).



◀ Fig. 50



Fig. 51

Commentaire:

Dans la fig. 45 on peut comprendre comment ces onomatopées sont liées à la manière, qu'a le ministre, de s'exprimer. Les discours du ministre sont souvent une série très serrés d'énoncés, voir de bulles, qui s'enchainent. Taillard explique et après mime, verbalement et par des gestes, son idée d'efficacité rhétorique.

La mimique du ministre le caractérise non seulement aux yeux des lecteurs, mais aussi à ceux des autres personnages. Cahut singe le ministre en reproduisant ses gestes et mots (fig. 46), alors que Arthur les imagines dans ses rêveries (fig. 47).



À mîme... Abel Lanzac & Christophe Blain mai 2010

Fig. 53 et 54: Arthur et les interjections onomatopéiques.

▼ Fig. 53 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, p. 3]. ▼ Fig. 54 [Blain & Lanzac, *Quai*



▲ Fig. 53 *d'Orsay*, tome 2,



▲ Fig. 54 p. 5].

◀ Commentaire:

Les *MH* et les *HEU* expriment à la fois un bruit produit par la bouche du personnage et son attitude discrète. Arthur est présenté au début des deux albums dans des planches semi-muettes et lorsque le narrateur lui «donne la parole», il ne dit pas grand chose. Cette hésitation langagière caractérise le personnage le long du récit.

Fig. 55 à 61: les rires

▼ Fig. 56 à 61 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, pp. 66, 8, 30, 68, 17, 67].

▼ Fig. 55 et 62 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, pp. 32 et 79].

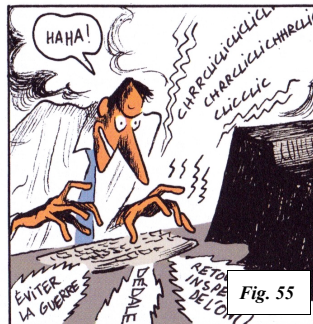


Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

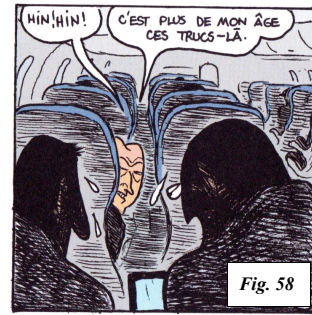


Fig. 58



Fig. 59

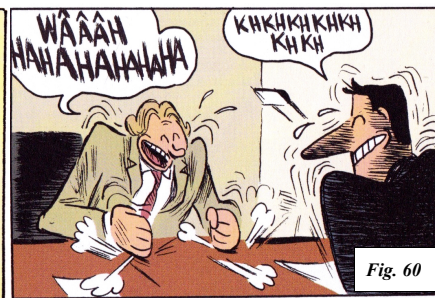


Fig. 60

Commentaire:

Il y a plusieurs façon de rire et chaque occurrence, grâce au contexte verbo-iconique qui l'entoure, exprime un rire différent. Par exemple dans la fig. 55, le visage d'Arthur et les textes nous font comprendre que le *AH AH* est un rire «d'excitation créatrice». C'est une connotation que le lexème assume dans le contexte. Cependant, on peut affirmer que le *AH AH* a une dénotation que le différencie des autres types de rire: il est plus forte que un *MPF* ou *HÉHÉ*. Il nous semble aussi que au *AHAH* on peut attribuer le trait /+ confiance en soi/ alors que *HIN HIN* porte sur le trait /+ sarcasme/ et *WAAAAH* sur le trait /+ grossièreté/. Toutes ces distributions de sens ne font pas partie de la dénotation des mots mais s'établissent par rapport à l'utilisation que l'auteur en fait dans son œuvre

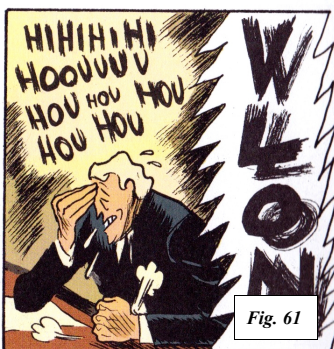


Fig. 61

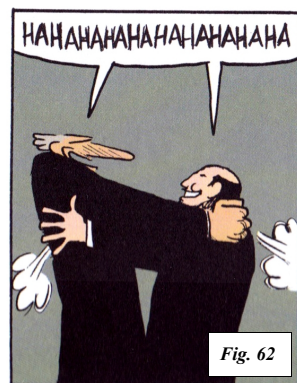


Fig. 62

Fig. 62 à 64: Cahut et BONK.

▼ **Fig. 62** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, p.26].



▼ **Fig. 63** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, p.47].



▼ **Fig. 64** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, p.70].



Commentaire:

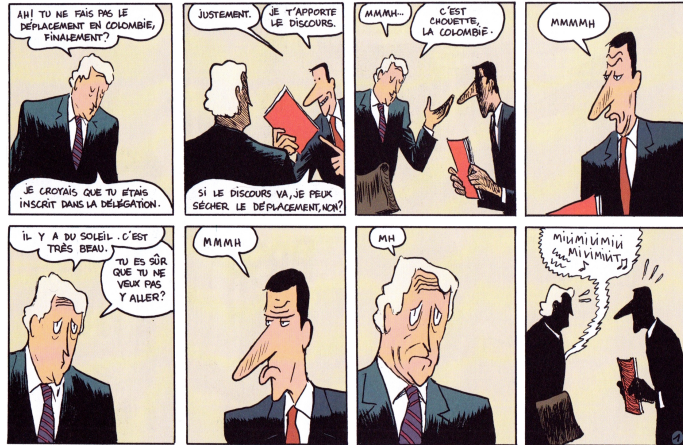
Les trois seules occurrences de *BONK* se trouvent dans le deuxième album à une vingtaine de pages de distance (pp. 26, 47, 70). Le conseiller Cahut en est toujours la source: l'impact de sa tête avec une superficie dure est la cause du bruit.

Les *fig. 62* et *64* se répondent parce que le contexte où Cahut tape sa tête sur la table est le même: un rendez-vous sur la crise au Lousdem. Bien que le récit avance d'une quarantaine de pages, il semble qu'on n'a pas trouvé des solutions. L'onomatopée marque à la fois l'exaspération du conseiller et le fait que rien a changé: elle crée une sorte de circularité, de retour sur le même point. Le même *site* de la vignette à l'intérieur des deux planches (premier cadre de la troisième bande) nous aide à créer un «pont» entre les deux moments du récit. Le *BONK* de la *fig. 63* fonctionne comme raccord entre les deux autres occurrences en renforçant l'effet comique et la fonction de *tressage*.

Annexe 2.1. Figures 65 à 75: Les bruits «quotidiens».

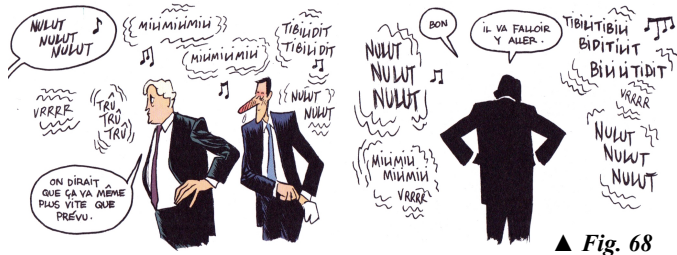
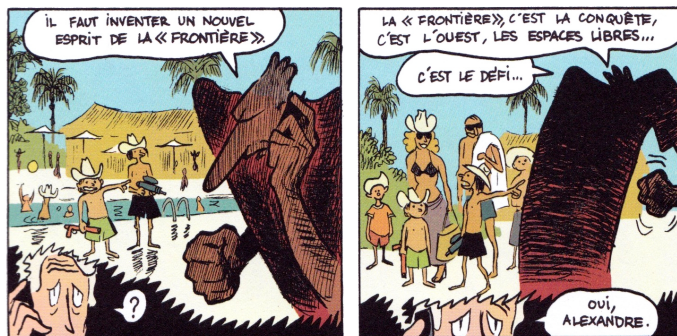
Fig. 65 à 68: Le(s) téléphone(s).

▼ Fig. 65 à 68 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, pp. 56, 57, 60, 99].



▲ Fig. 65

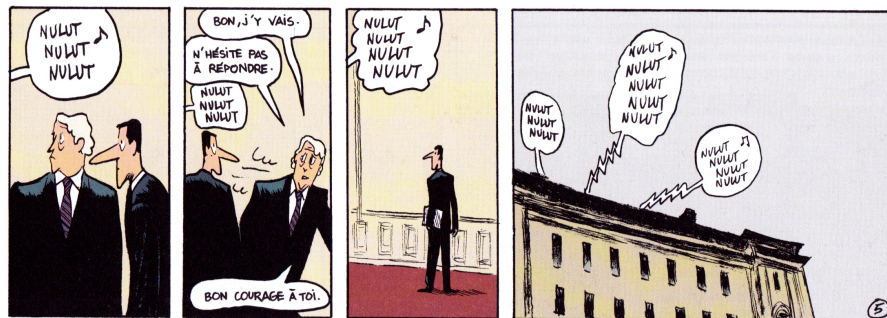
▼ Fig. 66



▲ Fig. 68

◀ **Commentaire:**

La sonnerie du téléphone devient un élément que les personnages et les lecteurs associent au travail du Ministère. Le bruit assume souvent une connotation négative car il est l'indice d'un travail en surplus qui va arriver. Graphiquement les auteurs jouent avec différents éléments contextuels pour marquer le stress qui est associé aux appels. Dans la fig. 65, dès que le portable de M Maupas sonne, les deux personnages «se pétrifient» graphiquement dans deux silhouettes noires. Les gouttes de sueur (signe codé de la BD) et leur profils sombres annoncent ce qui va se passer dans les cases suivantes : l'oppression de Taillard. Le ministre est prit par un élan «romantique» et exprime ses idées abstraites au pauvre M. Maupas; graphiquement le volume de la bulle représentant le ministre rend l'oppression que celui exerce sur son conseiller qui s'efface de la vignette; physiquement tout petit (fig. 66). Dans les figg. 67 et 68 les onomatopées mêmes rendent le sens d'oppression: leur itération et disposition graphique entoure les personnages qui se trouvent dépayés (Arthur dans la fig. 67) ou complètement cernés par les onomatopée (fig. 68).



◀ Fig. 67

Fig. 69 à 72: Personnification des objets...

▼ Fig. 69 à 70 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, pp. 41 et 46].



◀ Fig. 69



Fig. 70 ▶



Commentaire:

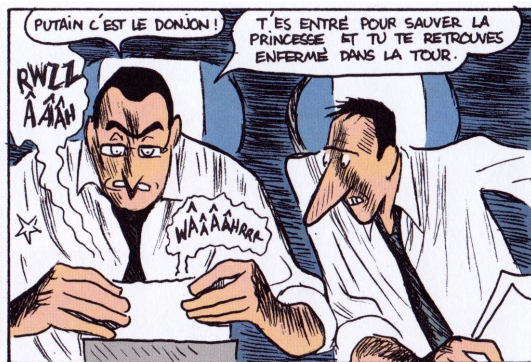
Il semblerait que les objets souffrent et chantent dans *Quai d'Orsay* car les auteurs leur attribuent ses signes iconographiques qui normalement sont attribués aux personnages. Dans la fig. 69 il y a une note musicale qui accompagne le CROUIC, alors que dans la fig. 70 il y a une étoile qui accompagne le VROUINC. Ces cris des chaises sont dûs à la façon dont les deux personnages s'assoient: délicatement M. Maupas et brutalement M. Taillard.

▼ Fig. 71 à 72 [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, pp. 31 et 32].



▲ Fig. 71

▼ Fig. 72



Commentaire:

L'imprimante est au centre d'une scène très comique où Taillard et Cahut se trouvent obligés d'en forcer le mécanisme parce qu'elle ne marche pas très bien. L'imprimante aussi semble exprimer une personnalité à travers les onomatopées et les signes graphiques et iconiques qui lui sont attachés. Les RZZ, BZZ qu'on s'attend à «entendre» se vocalisent avec des AAA qui donne à l'onomatopée l'aspect d'un cri.



Fig. 73 à 75: ... et réification des personnages.

▼ **Fig. 73 à 74** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, pp. 47 et 51].

▼ **Fig. 75** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, p. 58].

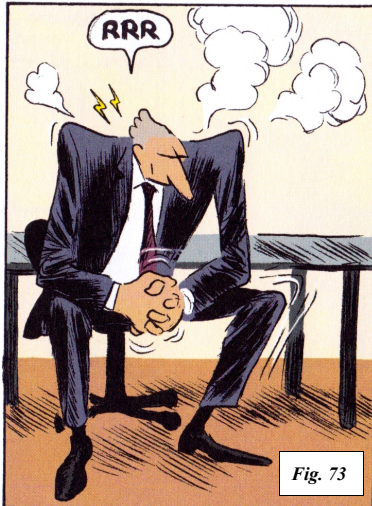


Fig. 73

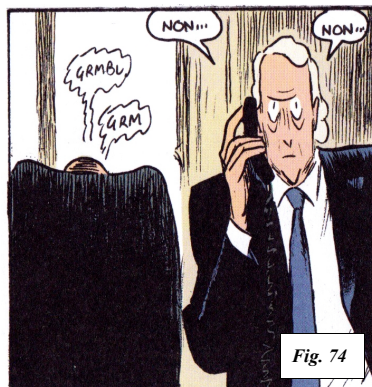


Fig. 74

Commentaire:

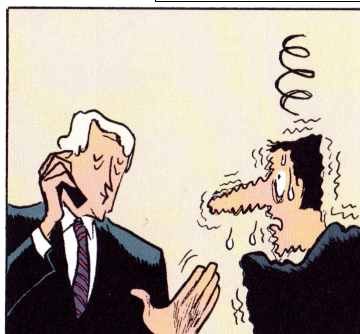
Les grognements caractérisent la personnalité du ministre Taillard de Vorms. Il est dans l'absolu le personnage le plus bavard et bruyant de toute l'histoire; dans la planche de la fig. 73, il est représenté 7 fois et dans 6 cadres il impose ses monologues. Dans la vignette où il est assis (fig. 73) il doit se taire parce que son interlocuteur (M. Maupas) est au téléphone. Cependant, il ne peut pas se taire et marmonne quelque chose d'incompréhensible: le *RRR* marque l'impatience du ministre et son désir de s'exprimer. Dans la vignette qui suit il recommence à parler en s'adressant à un nouveau interlocuteur (Arthur).

Dans la fig. 74 le père du ministre, juste quelques pages après, se trouve lui aussi obligé à se taire dès que M. Maupas répond au téléphone. Le père, comme son fils, grogne; dans la scène, cette reprise de l'onomatopée et de la situation s'accompagnent avec la reprise d'autres traits caractéristiques qui réunissent le père et le fils (les gestes, la corpulence, la façon de s'exprimer, le regard et le nez).

Commentaire:

Le clin d'œil fait le bruit du dé clic d'un mécanisme. Cette occurrence est bizarre surtout parce qu'elle n'apparaît qu'une fois dans le récit. Si le clin d'œil fait un bruit, c'est parce qu'il est signifiant: il désigne avec un minimum d'éléments une connivence entre les deux personnages. La nature «mécanique» de l'onomatopée n'indique pas la nature effective du bruit, mais une idée; d'ailleurs le battement d'une paupière n'est pas bruyant. M. Maupas veut faire comprendre à Arthur qu'il connaît le «mécanisme» du ministre, cela ne peut être véhiculé au lecteur qu'à travers ce qu'il voit en plus que les personnages.

▼ **Fig. 75**



Annexe 2.3. Figures 76 à 78: Les jeux linguistiques.

▼ **Fig. 67 et 77** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 2, pp. 64 et 87].

▼ **Fig. 78** [Blain & Lanzac, *Quai d'Orsay*, tome 1, p. 18].

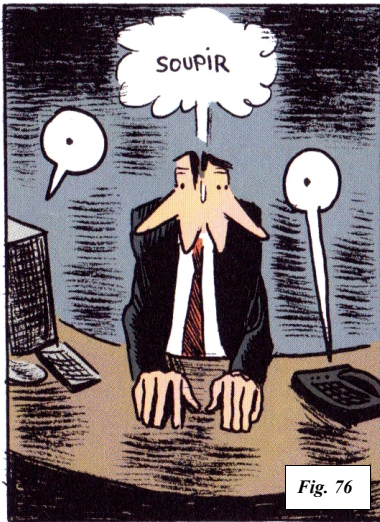


Fig. 76

Commentaire:

Les occurrences de *figg.* 76 et 77 illustrent deux cas de jeu linguistique. Ce sont des clins d'œil au lecteur car la nature écrite des onomatopées n'est pas accessible aux personnages. Cependant l'effet de sens, que *SOUPIR* et *REMOUS* évoquent, est strictement lié à ce qui se passe dans la scène et donc à ce que les personnages ressentent. Dans la *fig.* 76 Arthur pousse un soupir de soulagement: cela est représenté à travers l'onomatopée et la bulle qui la cerne. Dans la *fig.* 77 l'agitation de l'assemblée, difficilement visible dans le plan général, est communiquée au lecteur à travers le sens lexical du mot *remous*.



Fig. 77

Commentaire :

Dans la *fig.* 78, Arthur «pense» que Valérie vient de lui poignarder dans le dos. Cette «pensée» est matérialisée iconiquement à l'intérieur d'une bulle. Dans ce type de bulle, que Ficarra (2012) appelle *métonymie*, le phylactère dévient le lieu de l'expression directe des personnages et non plus le lieu d'une communication. Arthur ne pense pas «Valérie m'a poignardé dans le dos», mais il se trouve dans un état d'âme de douleur, de rage et de perte de confiance. À travers la bulle nous entions directement dans la conscience d'Arthur plutôt que dans ses pensées.



Fig. 78

CONCLUSIONS

Nous voulons conclure en analysant les étapes de notre étude, mais en partant de l'arrivée.

Dans le *Quai d'Orsay* nous avons fait une analyse de l'œuvre à travers l'étude de l'onomatopée qui a mis en évidence en quelle mesure le signe verbo-iconique participe au récit et au sens général. Tous les exemples montrent que l'onomatopée n'est pas seulement un surplus, mais qu'elle entre dans les enjeux verbo-iconiques en chargeant ou changeant le sens des éléments qui l'entourent. Ces bruits assument dans le corpus des formes particulières: des caractérisations graphiques qui attirent le regard, des répétitions très nombreuses et des formes «phoniques» étranges. Tout élément qui se «fait remarquer» engage nécessairement une étude qui dépasse celui strictement linguistique (un signe qui renvoie à un référent), pour engager un discours qui prend en considération les effets esthétiques, c'est-à-dire ce qui caractérise le style de l'œuvre et ce qui rend le *texte* un ensemble organique. Un œuvre d'art, selon nous, ne concerne pas que de la communication, d'un récit dans ce cas, mais engage une dialectique à l'intérieur du *texte* et entre l'œuvre et le lecteur.

Notre étude de la nature linguistique et iconique de l'onomatopée nous a permis de définir les effets de sens qu'elle engage dans la BD. Ce qu'elle désigne est d'abord un bruit du monde extra-linguistique, mais à travers les traits iconiques qu'elle assume à l'intérieur du médium de la BD, l'onomatopée assume des formes qui dépassent les possibilités du langage arbitraire défini par De Saussure. Néanmoins la nature linguistique de l'onomatopée, le fait banal qu'elle est composée par des lettres qui présupposent une lecture, persiste et permet au signe de jouer entre les codes iconiques et ceux verbaux.

Trouver une définition de l'onomatopée cohérente est encore un sujet sur lequel de la recherche est encore nécessaire; probablement on ne peut pas arriver à la définition d'une catégorie grammaticale car ce classe de mots se pose plutôt en intersection avec des autres catégories, une sur toutes celle des interjections. Nous

avons résumé certaines prospectives (classement morpho-syntaxique, statut sémantique, niveaux d'énonciation) en proposant une nouvelle (selon les fonctions jacobsoniennes de la langue) sans pourtant croire qu'elle est supérieure aux autres.

Enfin, nous croyons, et espérons d'avoir démontré, que toute étude linguistique et narratologique de la bande dessinée peut révéler les structures qui organisent et développent les récits. D'ailleurs la bande dessinée, autre que dans ses textes, relève de la langue et des formes narratives à plusieurs niveaux d'articulation: l'enchaînement syntagmatique des vignettes, les figures rhétoriques, les focalisations, etc. Vu que notre façon de penser et de s'exprimer passe premièrement à travers un langage fait de signes qui se déroulent linéairement, tout discours, soit-il fait que par images, relève nécessairement de la langue, voir des structures cognitives que nous engageons pour communiquer.

Notre conclusion a dépassé notre domaine de compétence, il ne nous reste plus qu'à nous retirer ...*OUF!*

Annexe 1. Liste des occurrences dans Quai d'Orsay

Les onomatopées de bruits du corps humain dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
AH(!) (interj. - fon. ph. et ex.)	30	0	Attirer l'attention, exprimer d'avoir compris, renforcer le mot qui suit, exprimer/ éprouver plaisir et/ou surprise	AH	I.6.2; I.11.6; I.12.8; I.14.7; I.22.6; I.33.1; I.42.5; I.61.2; I.63.4; I.63.5; I.70.8; I.72.8; I.76.9; I.76.10; I.84.3; I.95.6; II.6.1; II.11.9; II.15.11; II.20.6; II.21.4; II.23.3; II.36.6I; 72.10; I.74.7; I.79.3; II.16.6; II.16.8; II.26.6; II.29.10; II.43.8; II.56.7; II.66.12; II.70.5; II.75.12
HA HA; AH(!) AH(!)	12	7	Rire	HA HA	I.3.6; I.67.3; I.72.2; I.72.4; I.75.7; I.76.7; II.7.12; II.22.6; II.22.8; II.26.10; II.32.5; II.32.6; II.33.2; II.40.10; II.79.4; II.79.8; II.83.3; II.83.3; II.83.3
ARGH	1	0	S'étrangler	ARGH	I.18.3°
AATCHÎ	0	2	Éternuement	ATCHI	II.76.8; II.78.3
BAH (interj. - fon. ph. et ex.)	10	0	Dégout, être peu convaincu	BAH; BOUACH	I.16.2; I.33.1; II.21.4; II.23.3; II.38.4; II.44.1; II.45.3; II.75.7; II.93.9; II.95.2
BEUH (interj. - fon. ex.)	1	0	Exprimer réassignation, «beuglement»	BEUH	II.33.5
BLABLABL A	3	1	Bavarder (gens)	BLABLA*	I.4.6; I.91.3; I.91.4; I.91.5
BLEUBLEU	1	0	Imiter qqn qui bredouille (Taillard)	BLEU*	I.71.10
BROUHAHA	10	0	Bavarder (assemblée)	BROU; HA HA; OUHA	I.35.10; I.35.10; I.35.10; I.36.4; I.36.4; I.36.4; I.36.4; II.87.13; II.88.2; II.88.10; II.88.10

fon. ph.: fonction phatique

fon. co.: fonction conative

fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée

° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits du corps humain dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
BÔÔF (interj.- fon. ex.)	1	0	Être peu convaincu(?)	BHA; BÔF*	II.94.3
CLAP CLAP	5	8	Battre de mains	CLAP	I.59.5; I.59.6; I.59.7; I.59.8; I.59.9; I.86.10; I.86.10; I.86.10; I.86.10; I.86.10; II.21.2; II.96.2; II.96.3
CLIC	1	0	Clin d'œil	CLIC	II.58.5
EH; HÉ (interj.- fon. ex et ph.)	10	0	Attirer l'attention, renforcer le mot qui suit	HÉ	I.14.7; I.57.11; I.40.1; I.68.11; II.6.5°; II.6.5°; II.6.6; II.25.9; II.66.7; II.67.4
FFOUHH	1	0	Soupirer (fatigue)	FFF	I.40.3
FFRRSSHR CRRCHH	1	1	Voix indistinctes (portable)	CH; CRR; FRR FRSHRCRCH*	II.61.8; II.61.9°; II.62.1°
GRM GRM; (B)(G)RM(B) (L)(H) (interj.- fon. ex.)	32	4	Raclement de gorge, grognement, exprimer insatisfaction	GRR; GRMBLH*	I.8.11; I.9.3; I.26.5; I.47.9; I.51.10; I.51.10; I.53.8; I.55.3; I.54.5; I.55.3; I.55.6; I.55.6; I.55.7; I.55.7; I.60.10; I.66.7; I.83.8; I.95.7; I.95.8; II.8.8; II.15.9; II.15.9; II.24.3; II.24.3; II.24.3; II.25.2; II.53.4; II.53.4; II.74.4; II.75.9; II.75.10; II.75.10; II.75.10; II.75.10; II.75.15; II.86.9
GRM GRM; (RM)GR	1	1	Manger (Taillard)	GRM GRM*	I.79.10; I.79.11;
H (interj. - fon. ex.)	5	0	Expirer, exprimer soulagement(?)	H*	I.73.8; I.96.3; I.96.4; II.43.3; II.74.8
HÉ HÉ	3	0	Rire	HÉ HÉ	I.8.4; I.45.7; I.45.7

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits du corps humain dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
HEIN (?) (interj.- fon. ph. et co.)	5	0	Élan, attirer l'attention	HAN	I.14.7; I.14.8; I.35.3; I.51.11; II.61.9
(M)HEU (interj.- fon. ph.)	31	0	Attirer l'attention, maintenir le contact verbal	HEU	I.4.1; I.14.9; I.7.11; I.11.2; I.12.1; I.12.3; I.12.8; I.12.8; I.13.6; I.45.1; I.60.6; I.63.10; I.63.10; I.66.5; I.76.5; I.76.7; I.95.1; I.95.1; I.95.7; II.5.8; II.5.8; II.6.1; II.16.6; II.16.8; II.17.11; II.34.12; II.37.5; II.51.8; II.61.10; II.71.4; II.95.13
HIHIHI	1	1	Rire	HI HI	I.67.4; II.62.7
HIN! HIN!	2	0	Rire (sarcastique)	HI HI; HIN HIN	I.30.13; I.40.1
HO(?); OH (interj.- fon. ph. et ex.)	3	0	Attirer l'attention, renforcer le mot qui suit	HO	I.36.8; I.53.7; I.62.2°
HOU H(O)U (interj.- fon. ex.)	6	3	Cri de joie, rire, cri de désapprobation	HOU	I.59.10; I.67.3; I.67.4; I.86.10; I.86.10; I.86.10; I.86.10; II.13.8°; II.62.7
HOULÂLÂLÂ Â (interj.- fon. ex.)	3	0	Marquer une vive douleur	HOU	I.35.3; I.35.8; II.88.12
HUM (interj.- fon. ph.)	5	0	Éclairer la gorge, maintenir le contact verbal, attirer l'attention	HUM; PFF	I.12.8; I.24.1; II.7.4; II.7.4; II.99.6
HUMPF (interj.- fon. ph. et ex.)	3	0	Éclairer la gorge, attirer l'attention, soupirer (avoir un ennui)	HUM; PFF	I.30.4; I.30.6; I.30.9

fon. ph.: fonction phatique

fon. co.: fonction conative

fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée

° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits du corps humain dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
KHKH	2	0	Rire contenu (Arthur)	PFF; KHKH*	I.17.8; I.59.11
(H)M(H)(?); BRM; HRM; RHM (interj.- fon. ph., ex. et co.)	41	2	Marmonnement, maintenir le contact verbal, appréciation, réfléchir	MMM; BRR	I.3.7; I.10.2; I.13.6; I.16.1; I.17.5; I.42.1; I.42.1; I.42.1; I.42.1; I.42.1; I.55.6; I.55.9; I.67.6; I.67.7; I.68.4; I.68.5; I.70.3; I.82.6; I.90.2; II.7.4; II.8.1; II.8.4; II.20.6; II.23.9; II.23.10; II.23.11; II.31.2; II.35.1; II.35.3; II.41.10; II.46.8; II.50.11; II.50.11; II.52.5; II.54.3; II.56.9; II.56.10; II.56.12; II.56.13; II.67.8; II.67.9; II.85.10; II.90.8; II.94,10
MHÔHAF PF! (interj.- fon. ex.)	1	0	Marmonnement, soupirer, exprimer insatisfaction (Taillard)	PFF; MHÔHAFPF*	I.59.1
MPF	1	0	Rire contenu	PFF; MPF*	I.66.10
OUPS (interj.- fon. ex.)	1	0	Parer à un chute	OUPS	I.53.6
OUF (interj.- fon. ex.)	2	0	Siffler, exprimer soulagement	OUF	I.76.4; II.26.1
OOOH (interj. - fon. ex.)	2	0	Exprimer/ éprouver plaisir et/ou surprise	OH	I.91.13; I.91.13
PFOUH	1	0	Boire	PFF	I.29.10
PKEUH KOHOF	0	1	Toux (poussière)	PKEUH KOHOF*	II.42.12

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits du corps humain dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
PLAF(!)	2	0	Exprimer soudaineté (Taillard)	PLAF	I.29.3; I.39.1
PSSST	3	0	Chuchoter	PSS PSS	I.33.8; II.13.9°; II.13.9°
(B)R	8	1	Ronflement	RON	I.22.5; I.91.4; I.91.5; I.91.6; I.91.9; II.19.5; II.19.9; II.83.1; II.84.11
RRR (interj.- fon. ex.)	2	0	Grognement, irritation (Taillard)	RRR	I.44.7; I.47.2
REMOUS	4	0	Bavarder (assemblé)	REMOURS*	II.87.13; II.88.2; II.88.10; II.88.10
RHRH(M)	0	2	Rire très contenu	RH RH*	I.68.1; I.68.2
RHÂ (interj.- fon. ex.)	7	0	Râle profond	RHA	I.11.1; I.30.12; I.47.8; II.41.5; II.44.7; II.50.3; II.95.7
SHH (interj.- fon. co.)	1	0	Siffler pour faire taire qqn	CH	II.48.11
SLOURP	2	0	Boire	SLOURP	I.29.10; II.41.11°
SMOUICH	0	1	Embrasser	MFF; SMACK; SMOUICH*	I.75.8
SNAP !	1	0	Claquer	SNAP*	II.33.2
SNF	5	0	Reniflement	SNIF	II.34.14; II.36.7; II.36.7; II.37.3; II.38.2
SNFRL	3	0	Pleurer	SNIF; SNFRL*	II.99.3; II.99.4; II.99.5
SOUPIR	3	0	Soupir	SOUPIR*	II.19.15; II.64.6; II.86.11
TAC TAC	14	3	Exprimer concaténation (Taillard)	TAC	I.38.5; I.38.6; I.38.6; I.38.6; I.38.7; I.38.7; I.38.8; I.38.8; I.38.8; I.39.2; I.39.2; I.39.2; I.39.3; I.39.3; I.39.3; I.39.4; II.42.9

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits du corps humain dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
TA CA TAC	2	0	Exprimer concaténation (Taillard)	TAC	I.15.6; I.15.7
TCHAA	0	3	Éternuement	ATCHOUM	II.34.5; II.34.8; II.35.7; II.38.1; II.38.3; II.38.7
TCHAC (TCHAC)	6	2	Exprimer efficacité (Taillard)	TCHAC	I.15.8; I.56.6; I.56.6; I.90.12; I.95.4
TOP	0	1	Battre les mains (gants)	TOP	II.83.4
WÂH HAHA	2	0	Rire grossier (Van Effentem)	OUAH; AH	I.17.8; I.20.2
Z	6	0	Ronfler	ZZZ	I.18.6; I.19.5; I.19.6; I.79.7; I.80.6

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits d'objets et de la vie quotidienne dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
BLAH	0	1	Coup de poing (table)	BLAM	I.78.7
BOM BOM	2	0	Frapper à la porte	BOM	II.16.16; II.17.1
BOMPF	0	1	Coup de poing (table)	BOUM; BOMPF*	II.41.8
BONK	0	3	Choc entre deux objets durs	BONG; BONK*	II.26.7; II.47.7; II.70.7
BRROON	0	2	Turbulence (avion)	BRR; BRROON*	II.76.10; II.78.8
BOORBOOW	0	1	Turbulence (avion)	BOORBOOW*	II.77.4
BOUM	0	1	Explosion	BOUM	I.93.6
BOUMF	1	0	Chute de feuilles	BOUMF; POUF	I.53.6
BROU(M)FF	0	3	Choc entre une surface douce (feuilles, lit) et une dure (porte, table, personne)	BOUMF; POUF; BROUF*	II.42.7; II.56.3; II.84.10
BROVOLOM VVLAF	0	1	Chute d'une pile de feuilles	BROU; VLAF; BROVOLOMV LAF*	I.74.8
BZZZÂÂW[W] (interj.- fon. ex.)	0	1	Bruit mécanisme (imprimante éclate)	BZZ; RZWÂH*	I. 32.8
CLAC	11	0	Bruit sec, accrocher, fermer (ceinture, téléphone)	CLAC	I.21.8; I.23.5; I.25.1; I.30.6; I.41.1; I.50.2; I.51.11; I.54.5; I.57.2; I.85.7; II.40.11

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits d'objets et de la vie quotidienne dans *Quai d'Orsay*

	bulle	libre			
CLIC	1	0	Appuyer sur un bouton (téléphone bureau)	CLIC	II.67.11
CLING	4	0	Bruit métallique (bulles sur le sapin)	CLING	II.56.3; II.56.3; II.56.3; II.56.4
CLOMP; KLOMP	3	0	Fermer la porte	CLOMP*	II.19.9; II.30.11; II.51.5
CRIC	2	0	Fermer ou ouvrir une porte (clés)	CRIC	II.15.15; II.84.8
CRR	1	0	Bruit mécanisme, grognement (imprimante); ouvrir une porte	GRR, CRR*	I.31.3; II.71.1
CROUIC (interj.- fon. ex.)	3	0	Grincement (chaise)	CROUIC	I.40.3; I.41.2; I.41.10
COUIC	1	0	Couinement (fermer le microphone)	COUIC	I.36.5
CRUTCH; CRITCH	2	0	Mécanisme (Briquet)	CRUTCH*	I.95.9; II.31.2
DDRR	0	1	Turbulence (avion)	DRR*	II.77.3
FFLAOUUS H[H]	0	1	Chasse (toilette)	VLOUF; FLAUSH*	I.12.9
FLAP	0	2	Feuilleter (journal)	FLAP	I.46.5; I.46.6
GNNNNîîîî îH	1	1	Grincement (porte)	GNîH*	I.13.6; II.95.11

fon. ph.: fonction phatique

fon. co.: fonction conative

fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée

° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits d'objets et de la vie quotidienne dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
GNEÏNTÈG NEÏN LÏN LÏN	0	1	Mimer une musique métal	GNEÏNTÈGNE ÏN LÏN LÏN*	II.66.6
HINNN	0	1	Bruit mécanisme, (forcer l'imprimante)	HI HI; HIN*	I.31.10
HONK	2	0	Klaxon	HONK*	II.20.2
KRASH	0	1	Écraser qqch	KRASH*	II.95.7
KROTCH	1	0	Poignarder (dans de dos)	TCHAC; KROTCH*	I.18.3 ^o
MILITUT NULUT TUT	5	3	Sonnerie (portable Maupas)	TUT TUT; NULUT*	II.50.10; II.56.14; II.99.9; II.99.9; II.99.10; II.100.1; II.100.2; II.100.3
NIT NIT NIT	2	0	Taper sur cadran (téléphone)	TIC; NIT*	I.42.1; II.95.5
NOC NOC	2	1	Frapper (porte)	TOC	I.13.4; II.9.8; II.24.6
NREUH	0	1	Sonnerie (portable de Marquet)	NREUH*	II.80.5
NULUT	33	4	Sonnerie (téléphone bureau)	TUT TUT; NULUT*	I.10.5; I.12.4; I.13.2; I.21.3; I.21.9; I.40.4; I.41.6; I.41.7; I.41.11; I.48.6; I.51.8; I.55.3; I.55.4; I.55.5; II.25.8; II.39.12; II.53.5; II.60.7; II.60.8; II.60.9; II.60.10; II.60.10; II.60.10; II.66.8; II.67.10; II.67.11; II.99.8; II.99.9; II.99.9; II.99.10; II.99.10; II.100.1; II.100.2; II.100.3; II.100.3

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
^o bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits d'objets et de la vie quotidienne dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
NUT (NUT)	9	0	Chute ligne ou en ligne (téléphone bureau ou portable), Klaxon	TUT TUT; NUT NUT*	I.21.8; I.89.2; II.7.7; I.48.7; II.20.2; II.20.2; II.51.1; II.58.7; II.93.2
PCHIII	1	0	Se laver le mains (robinet)	CH; PCHI*	I.20.3
PAH	0	1	Explosion	PAN	I.93.6
PCHÂÂÂÂ	2	0	Atomiseur	CH; PCHÂ*	II.76.7; II.82.11
POF	3	1	Battre des feuilles sur qqn ou qqch	POF	I.26.2; I.26.4; I.94.2; II.23.8
PLAC	1	0	Battre des feuilles sur table	PLAC	I.87.2
PÔF PÔF PÔF	1	0	Marteau qui tape (sur la tête d'Arthur)	POC POC; PÔF*	I.36.2°
PRSHIII	0	1	Prendre une douche	CH; PRSHI*	II.55.14
RÂÂÂÂ (interj.- fon. ex.)	0	1	Bruit mécanisme, cri (forcer l'imprimante)	RHA; RZWÂH*	I.31.10
RRRCHLIC LI; CHRICLI	3	2	Rédaction rapide à l'ordinateur	CLIC; RRRCHLICLI*	II.31.1; II.32.5; II.41.9; II.94.9; II.94.11
RZWÂ(H)(Z) (interj.- fon. ex.)	5	0	Bruit mécanisme, cri (forcer l'imprimante)	RHA; RZWÂH*	I.22.2; I.31.1; I.31.2; I.32.6; II.74.10
(R) (ZZ)ZÔÔÔ (interj.- fon. ex.)	0	2	Bruit mécanisme, cri (forcer l'imprimante)	ZON; RZÔ	I.31.9 ; I.31.10

fon. ph.: fonction phatique

fon. co.: fonction conative

fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée

° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits d'objets et de la vie quotidienne dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
RZZWOOÛ ÛÛH (interj.- fon. ex.)	1	0	Bruit mécanisme, cri (forcer l'imprimante)	HOU; RZZWOOÛ*	I.22.3
SKREEEE	1	0	Freinage brutal	CRR-CRR; SKREE*	II.20.2
SCRITCH	2	3	Écrire	SCRITCH*	I.77.8 ; I.87.1 ; I.91.8 ; I.95.2 ; II.38.3
SH(I)	3	1	Robinet (toilette)	CH; SHI*	I.12.10 ; I.20.3 ; II.11.10 ; II.11.10
SSHH(ÎÎ)	0	1	Moteur avion sur piste ou décollage	CH; SHÎ*	II.5.1 ; II.91.15
SSHIIF	0	2	Raclement (feuille)	CH; SHIF*	I.77.9; I.77.10
SLAM	1	0	Claquer la porte	SLAM	II.18.10°
TAC TAC	2	2	Cogner qqch sur la table (feuilles, stylo), mitraillette	TAC	I.12.1; I.13.1; I.72.7; I.93.6
TAP	1	0	Appuyer les doigts sur une table	TAP	II.45.9
TAP CLIP TIC	0	1	Rédaction frénétique à l'ordinateur	TAP; CLIP; TIC	I.11.3
TATATAH	0	1	Mitraillette	TAC	I.93.6°
TIP TIP	0	1	Clavier (portable)	TIP	II.14.9
TIBILITIBIL I	3	2	Sonnerie (téléphone)	TIBILITIBILI*	II.99.9; II.99.10; II.100.1; II.100.2; II.100.3

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits d'objets et de la vie quotidienne dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
T(S)CH(I)	0	4	Cirer les chaussures	TCH	II.19.16; II.19.16; II.19.17; II.19.17
TCHAFF	1	0	Feuilles cognées sur la table (Taillard)	TCHAF	II.54.1
TRIBLITUT TROUBUL	0	3	Sonnerie (portable d'Arthur)	VRR; TUT; TRIBLITUT*	I.60.2; I.60.2; I.63.4;
TROMP	1	0	Militaires en marche	TROMP*	II.12.8°
TRÛ TRÛ	0	1	Sonnerie (téléphone)	TRR; TRÛ	II.99.9
TONC	4	0	Doit cogné sur une table	TOC; TONC*	II.40.4; II.40.5
VLAC(!)	0	2	Main cognée sur une table (Taillard)	VLANG; VLAC*	I.64.5; I.65.9
VLAF	0	2	Livre cogné sur une table (Taillard)	VLAF	I.57.8; II.68.13
VLAH	0	1	Mains cognées sur une table	VLAH*	II.10.2
VLAM	0	2	Fermer un livre ou le cogner sur une superficie dure (Taillard)	VLAM	I.56.9; I.64.6
VLOF	0	1	Battre les mains sur un livre	VLOUF	I.65.10

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits d'objets et de la vie quotidienne dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
	bulle	libre			
VLON	10	22	Porte qui s'ouvre, qqch cogné sur la table (Taillard)	VLAN; VLON*	I.5.1; I.11.7; I.11.8; I.26.1; I.33.6; I.46.2; I.46.6; I.52.8; I.53.1; I.54.4; I.55.8; I.55.9; I.57.1; I.67.4; I.71.7; I.73.8; I.74.6; I.75.6; I.82.7; I.87.12; I.89.12; II.9.12; II.29.8; II.29.14; II.32.7; II.34.2; II.52.2; II.55.5; II.58.9; II.68.8; II.91.4; II.91.13
VRRLAAF	0	2	Feuilles cognées sur la table (Taillard)	VLAF	I.57.11; I.74.7
VRLOOUF	0	1	Feuilles agitées (taillard)	VLOUF	I.57.10
VRLOMB	0	1	Feuilles jetées à la pubelle	VLOUF; VRLOMB*	II.26.9
VROMBON LOM	0	4	Descendre en course des escalier	VROUMB; VROMBONLO M*	II.32.6; II.43.2; II.68.1; II.85.4; II.94.12
VROP; VRO(N)	0	3	Moteur d'une voiture	VROUM; VROP*	I.74.4; I.81.7; II.78.12
VROUINC	0	1	Grincement (chaise)	CROUIC; VROUINC*	I.46.5
VRRRRR	2	14	Vibration (portable)	VRR	I.60.2; I.60.2; I.60.3; II.7.3; II.15.8; II.15.9; II.61.5; II.61.6; II.62.5; II.66.1; II.80.5; II.99.9; II.99.10; II.99.10; II.100.1; II.100.1
WÂÂÂ (interj.- fon. ex.)	1	0	Bruit mécanisme, cri (forcer l'imprimante)	RHA; RZWÂH*	I.31.3

fon. ph.: fonction phatique

fon. co.: fonction conative

fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée

° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits d'objets et de la vie quotidienne dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
WÂÂÂHRR (interj.- fon. ex.)	1	0	Bruit mécanisme, cri (forcer l'imprimante)	RHA; RZWÂH*	I.31.2
WÎÎÎÎ	0	1	Turbulence (avion)	WÎÎ*	I.77.1
WOOOOSH	0	1	Saisir violemment (Taillard)	CH; WOSH*	I.46.5
WOOO(SH)	0	10	Moteur moto, turbulence (avion)	WOSH*	II.7.1; II.7.1; II.7.5; II.7.5; II.7.6; II.8.10; II.8.10; II.8.11; II.8.12

fon. ph.: fonction phatique

fon. co.: fonction conative

fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée

° bruit méta-diégétique

Les onomatopées de bruits des animaux dans *Quai d'Orsay*

Onomatopée	Occurrences		Définition et contexte	Onomatopée-radical	Références
MMIIAARR ÂÂ (interj.- fon. ex.)	1	0	Cri de douleur (chat)	MIAOU; RHA; MMIIAARRÂ Â*	II.32.8
MH (interj.- fon. ph.)	1	0	Miaulement, interrogation	MIAOU; MMM	II.33.8
MRÔ(UH)	3	0	Miaulement, ronronnement	MIAOU; RONRON; MHRÔU*	II.32.11; II.33.8; II.56.4
MRWÔÔH (interj.- fon. ph. et ex.)	2	0	Miaulement, ronronnement	MIAOU; RONRON; MRWÔH*	II.33.7; II.38.4

fon. ph.: fonction phatique
fon. co.: fonction conative
fon. ex.: fonction expressive

* onomatopée non lexicalisée
° bruit méta-diégétique

Annexe 2. Glossaire

Nous avons élaboré un glossaire des termes techniques de la BD liés au lexique académique et à celui de la production éditoriale. Pour les définitions nous avons fait référence à Groensteen (1999 et 2007) et à Cimet (1990) en développant ou simplifiant leurs explications. Nous espérons avoir créé une liste la plus possible claire et cohérente par rapport à notre étude.

Album: Le support matériel, le livre, contenant une bande dessinée.

Bande dessinée: Des *textes* verbo-iconiques qui se composent d'une séquence d'images dont l'enchaînement produit des effets de sens, et souvent un récit. Les images se trouvent souvent sous la forme de *vignettes* et présentent des codes iconiques et symboliques (dont le langage verbal) en interaction. Groensteen (1999) définit la BD «un multcadre simple ou feuilleté» caractérisé par la «solidarité iconique» entre les *vignettes*.

Bande-son: Support matériel sur lequel on registre les éléments sonores d'un film. Par extension, ces éléments mêmes tels qu'il sont aperçus par le spectateur.

BD: Abréviature de *bande dessinée*.

Bulle (ou *ballon*, ou *phylactère*): Espace, souvent blanc, délimité par un trait qui renferme tout énoncé qu'on attribue normalement à un personnage. La bulle est placée à côté ou pointant vers le sujet qui en est l'énonciateur. «Bulle» désigne à la fois le contenant et le contenu; le contenu est normalement verbal mais il peut y s'ajouter des symboles ou des autres signes iconiques. Le trait assume plusieurs formes pour marquer les pensées, les voix médiatisées ou les modalités énonciatives des dialogues.

Cadrage: «Choix d'un angle de vue et du plan définissant la grosseur du sujet dans

la case (gros plan, plan moyen, plan large, etc.)»¹⁵⁰.

Cadre: Élément structurel auxiliaire à la lecture; il enferme le contenu d'une vignette et délimite ce qui se trouve dans et *hors cadre*.

Case (ou **vignette**): Unité de base de la narration en bande dessinée, elle consiste dans le cadre et les éléments qui occurred à son intérieur. Les cases sont souvent séparées entre elles par le blanc *interconique*.

Contrepoint: L'énoncé écrit et l'image (leurs référents) sont déconnectés l'un de l'autre.

Découpage: Distribution de l'action dans la suite de cases qui forment une séquence narrative. Le découpage détermine le contenu de chaque vignette.

Descriptible¹⁵¹ : La dimension graphique de l'image; le descriptible engage une lecture qui déroule les informations contextuelles. (Voir *énonçable* et *interprétable*).

Énonçable¹⁵² : Les valeurs iconiques d'une vignette ; l'énonçable engage une lecture qui déroule le sens narratif, concernant l'action, d'une vignette. (Voir *descriptible* et *interprétable*).

Espace (ou **blanc**) **inter-iconique**: Marge généralement blanche qui sépare les vignettes à l'intérieur d'un *strip* ou d'une planche. Il peut être remplacé par un simple filet. Il a une fonction séparatrice et «matérialise» les hiatus entre vignettes.

Hypercadre¹⁵³: Périmètre discontinu qui délimite les bord extérieurs des *vignettes* d'une *planche*.

150 Groensteen, *La bande dessinée. Mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007, pp. 207-209.

151 Terme utilisé dans Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.

152 *Ibid.*

153 *Ibid.*

Hors-cadre (ou **hors-champs**): Ce qui est suggéré exister hors de la case. Le fait qu'un élément soit hors cadre n'implique pas qu'il ne participe pas à l'action.

Hors-vue: Ce qui n'est pas «visible» mais dont on infère la présence à l'intérieur du cadre.

Image: Représentation d'un sujet par le dessin.

Interprétable¹⁵⁴: les valeurs de l'image reliées aux rapports avec d'autres images en amont ou en aval dans le cours du récit, mais aussi aux référents extérieurs à l'œuvre considérée; l'interprétable engage une lecture interprétative qui s'appuie sur toute connaissance textuelle ou extra-textuelles du lecteur. (Voir *énonçable* et *descriptible*).

Lettrage: Choix de la forme de lettres composant les textes (bulles, récitatifs et onomatopées) dans la BD.

Marque de surprise: Des bulles avec des formes non verbales qui permettent de rendre compte du sentiment d'un personnage dans une situation donnée. Le contenu de la bulle varie de la seule occurrence d'un point d'exclamation à des signes graphiques plus ou moins iconiques.

Mise en page: «Organisation des cases dans la planche. Définit la forme, la superficie et l'emplacement de chacun des cadres.»¹⁵⁵

Multicadre¹⁵⁶: Ensemble de cadres qui composent un espace compartimenté dans une bande dessinée: de la *strip* à l'*album*.

Onomatopée: Assemblage de lettres imitant un bruit, un son produit par un

154 *Ibid.*

155 Groensteen, *La bande dessinée. Mode d'emploi*, cit., pp. 207-209

156 Dans Groensteen, *Système de la bande dessinée*, cit.

événement naturel de l'action racontée.

Plan: «Unité de base de la syntaxe cinématographique qui consiste dans une suite continue d'images enregistrees par la caméra au cours d'une même prise»¹⁵⁷. La grosseur définit le plan: du plan général qui montre beaucoup de décor au très gros plan qui se rapproche à un détail. La bande dessinée a repris ce vocabulaire. Le choix du plan est défini dans la phase de *découpage*.

Planche: «Nom donné à une page de bande dessinée. La planche originale est la feuille sur laquelle a travaillé le dessinateur.»¹⁵⁸.

Raccord: Élément iconique ou verbal qui permet une cohérence sémantique entre deux vignettes contiguës. Terme emprunté au cinéma où le raccord se fait par un élément visuelle ou sonore entre deux plans.

Récit: Les événements de l'histoire et comment ils nous sont présentés. C'est à la fois ce qui nous vient raconté (le message) et sa forme.

Récitatif (ou *cartouche*): Espace encadré accueillant une voix extradiégétique: soit celle du narrateur qui commente l'action soit la voix d'un personnage qui n'est pas impliqué dans l'action diégétique.

Scénariste: «Personne qui imagine l'histoire, et qui fournit au dessinateur les indications sur le découpage ainsi que les textes. Le dessinateur peut être son propre scénariste.»¹⁵⁹

Séquence: «Suite d'images sémantiquement corrélées et conduisant un récit»¹⁶⁰. Normalement c'est le changement des coordonnées spatio-temporelles qui définit le

157 Ciment, *Glossaire*, dans «Cinéma et bande dessinée», hors-série, été 1990, pp. 277

158 Groensteen, *La bande dessinée. Mode d'emploi*, cit., pp. 207-209

159 *Ibid.*

160 *Ibid.*

passage d'une séquence à l'autre.

Série: «Une *série* est une succession continue ou discontinue d'images liées par un système des correspondances iconiques, plastiques ou sémantiques»¹⁶¹.

Site: Emplacement dans la planche (et dans l'album) de la vignette.

Strip: Bande horizontale composée d'une ou plusieurs cases. Le *strip* peut être une unité autonome (comme les *strips* de *Mafalda*) ou un «étage» au sein de la planche.

Tressage: Relation entre les éléments des vignettes non-contiguës. «Le tressage est précisément l'opération qui, dès le stade de la création, programme et effectue cette sorte de pontage [entre vignettes]. Il consiste dans une structuration additionnelle et remarquable qui, tenant compte de *découpage* et de la *mise en page*, définit des *séries* à l'intérieur d'une trame séquentielle.»¹⁶²

161 Cerisy (1987) dans Groensteen, *Système de la bande dessinée*, cit., p.173

162 *Ibid.*

RIASSUNTO

Il nostro studio vuole indagare la natura dell'onomatopea e come questa categoria della lingua si integra all'interno del sistema verbo-iconico del fumetto. Per raggiungere una definizione quanto più coerente e varia del fenomeno, proponiamo tre prospettive diverse, ma che allo stesso tempo corrispondono a tre livelli successivi di analisi:

- l'onomatopea come segno linguistico;
- l'onomatopea come segno verbo-iconico all'interno del fumetto;
- le occorrenze e la funzionalità dell'onomatopea all'interno di un corpus.

Nella prima parte introduciamo la questione della definizione linguistica dell'onomatopea tramite un accenno a quello che è stato ed è il dibattito attorno all'arbitrarietà della lingua: dalla prospettiva platonica di una naturalità tra lingua e natura al tentativo di De Saussure di affermare il legame puramente convenzionale tra significato e significante, l'onomatopea è stata spesso centro del dibattito.

Successivamente affrontiamo quello che è il dibattito attuale del fenomeno partendo dal problema della classificazione tassonomica; se all'interno dei dizionari e delle grammatiche l'utilizzo del termine appare piuttosto eterogeneo, se non confuso, le opere linguistiche riconoscono lo statuto di unità lessicale all'onomatopea e ne indagano la natura morfosintattica.

Benché l'onomatopea sia un segno linguistico, e come tale abbia un senso codificato dall'uso, la questione di ciò che è essenziale per la sua definizione sembra risiedere nella sua natura imitativa.

Questa natura motivazionale del segno si basa sul presupposto che l'onomatopea nasca da un tentativo di imitare un suono e sulla capacità che la natura fonetica di una parola ha di evocare ciò a cui si riferisce. La capacità evocativa della lingua è legata al fono-simbolismo; fenomeno che riguarda il legame tra l'articolazione di un suono e l'idea che esso veicola. Alcuni studi ci permettono di emancipare la categoria delle onomatopee da quella delle parole espressive - del tipo *riquiqui* -

dove i fonemi rinviano ad un'idea piuttosto che a un suono.

Definita la natura "semi-convenzionale" dell'onomatopea, analizziamo la questione della categorizzazione grammaticale. Seguendo gli studi di Kleiber (2006) possiamo definire la differenza tra le parole onomatopeiche e l'onomatopea "vera", quest'ultima sembra condividere con la categoria dell'interiezione la natura morfosintattica di parola isolata (*mot-phrase*).

Per differenziare la classe dell'onomatopea da quella dell'interiezione proponiamo un'analisi attraverso le funzioni jakobsoniane della lingua: la funzione essenzialmente referenziale della prima si contrappone a quella essenzialmente emotiva, conativa o fatica della seconda. Nonostante le definizioni, una "zona grigia" tra le due classi persiste: alcune parole, come *OUF*, condividono un valore interiettivo e onomatopeico allo stesso tempo.

L'ultimo punto dell'analisi linguistica riguarda lo statuto semantico dell'onomatopea. Partendo dall'identificazione di tre livelli - il segno, il rumore/referente e la fonte - possiamo definire quali sono le relazioni segniche (simboliche, indicali e iconiche) che definiscono l'onomatopea e che la differenziano dalle altre classi di parole.

La seconda parte ha come obiettivo quello di definire la natura verbo-iconica dell'onomatopea all'interno del fumetto. Il nostro punto di partenza è un'analisi delle modalità per evocare i suoni nel *medium* e delle forme testuali presenti - il *balloon*, le didascalie e le onomatopee -. Seguendo gli studi di Meyer (2003) et Kleiber (2006) analizziamo i livelli di enunciazione definendo come l'onomatopea, nella sua forma di testo "libero", sia l'espressione dei rumori degli eventi naturali narrati.

Nel fumetto, accanto alla natura iconica dei fonemi, il disegno dell'onomatopea veicola dei significati tramite l'*iconismo grafico*. La forma e il posizionamento dell'onomatopea diventano degli elementi extra-verbali che ci informano sulla natura del suono e sulla sua fonte, nonché dello stile generale dell'opera.

Infine proponiamo una lista di funzioni che l'onomatopea può avere all'interno del contesto verbo-iconico del fumetto. Queste funzioni, che definiamo *testuali*, riguardano i rapporti che l'onomatopea stabilisce con gli altri elementi, verbali o

iconici, che compongono il fumetto. Grazie ad alcuni documenti riusciamo ad illustrare l'importanza dell'onomatopea sia nella composizione grafica della vignetta e della pagina sia nell'utilizzo retorico che permette di rendere efficace e coeso un testo.

L'ultimo punto della definizione dell'onomatopea nel fumetto ipotizza una relazione tra la *materializzazione dei rumori* e il genere comico. Ciò che ci fa ridere è spesso legato al burlesco, ovvero ad un personaggio che si esprime in modo esagerato, specialmente tramite la sua gestualità. Questa mimica esagerata caratterizza spesso i personaggi dei fumetti comici e inevitabilmente le onomatopee diventano un mezzo per esagerare il loro carattere maldestro e/o turbolento.

La terza parte è dedicata all'analisi di *Quai d'Orsay*, un corpus di quasi duecento pagine che si caratterizza per la grande quantità e varietà di onomatopee. Il nostro studio parte dalla classificazione di tutte le onomatopee presenti, comprese le interiezioni emotive di tipo onomatopeico.

A partire dal repertorio di onomatopee, sviluppiamo l'analisi delle funzioni che l'onomatopea ha all'interno del contesto discorsivo e iconico dell'opera. In particolare constatiamo come essa contribuisca:

- alla caratterizzazione dei personaggi;
- a creare un universo sonoro di referenza;
- a caricare o costruire momenti comici;
- a fungere da elemento grafico e semantico di raccordo tra le vari parti del *testo*.

Al corpo principale della tesi è allegata una ricca documentazione iconografica con commento per esemplificare, fin dalla definizione linguistica, come il nostro studio possa essere proficuo all'analisi del fumetto, *medium* che sempre più richiede strumenti conoscitivi per definirlo e studiarlo.

Quattro tabelle infra-testuali servono per riassumere e schematizzare figurativamente gli studi presi in considerazione e le nostre conclusioni.

Negli allegati della tesi forniamo le tabelle classificatorie delle onomatopee del corpus scelto e doniamo indicazione sul loro posizionamento preciso all'interno dei due volumi, nonché del loro livello di lessicalizzazione.

Infine proponiamo un glossario con l'intento di riassumere e rendere coerenti i termini tecnici e scientifici legati al medium del fumetto.

BIBLIOGRAPHIE

- AMIEL, Vincent, *Glop, pas glop: la «bande sonore»*, in «Cinéma et bande dessinée», hors-sérié, été 1990, pp. 48-51;
- ARRIVÉ, Michel, *Saussure : un langage sans voix ?*, in «RIFL», n.3, 2010;
- BARBIERI, Daniele, *Onomatopée del concetto*, in «Multiverso», n.08 09, 2009;
- BARBIERI, Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1991;
- BARBÉRIS, Jeanne-Marie, *Onomatopée, interjection: un défi pour la grammaire*, in: «L'Information Grammaticale», n. 53, 1992, pp. 52-57;
- BARBIERI, Daniele, *Del saper guardare le parole, o di Marco Ficarra*, <<http://www.guardareleggere.net/wordpress/tag/sistemi-di-scrittura/>>, 2013;
- BEATENS J.- LEFÈVRE P., *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Paris, André Balland, 1968;
- BENOIT, Peeters, *Case, planche, récit: comment lire une bande dessinée*, Paris-Tournai, Casterman, 1991; rééd. mise au jour en 1998;
- TELLOP, Nicolas, *gaston*, <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article427>>, 2012;
- BARBIERI, Daniele, *Del lettering nel fumetto*, <<http://www.guardareleggere.net/?s=del+lettering>>, 2010;
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964;
- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992;
- CIMENT, Gilles, *Glossaire*, dans «Cinéma et bande dessinée», hors-sérié, été 1990, pp. 274-8;
- DUBOIS, Jean, a cura di, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002;
- DUBOIS, Claude, GARNIER, Yves, CASALIS, Didier, *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Larousse, Paris, 1984, Vol.7;
- ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati*, I ed. «Tascabili Bompiani», Milano, Bompiani, 1977, pp.154-147;
- ENKELL, P. & REZEU, P. , *Dictionnaire des onomatopées*, Paris, PUF, 2005;
- FICARRA, Marco, *Manuale di lettering. Le parole disegnatte nel fumetto*, Pomezia

- (Rm), Tunué, 2012;
- FRESNAULT – DERUELLE, Pierre, *La Bande Dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009, pp. 80-86;
- FRESNAULT – DERUELLE, Pierre, *I fumetti : libri a strisce*, Palermo, Sellerio, 1990. (tr. dal fr. *Récits et discours par la bande: essai sur les comics*, Hachette, Paris, 1977);
- FRESNAULT – DERUELLE, Pierre, *Il linguaggio dei fumetti*, II ed., Palermo, Sellerio, 1989. (tr. dal fr. *La bande dessinée*, Hachette, Paris, 1972);
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972;
- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée. Mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007, pp.12-21 et 149-159;
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999;
- GROENSTEEN, Thierry, *Du 7e au 9e art, l'inventaire des singularités*, in «Cinéma et bande dessinée», hors-sérié, été 1990, pp. 16-28;
- GOOSSE A. – GREVISSE M., *Le Bon usage. Grammaire française*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2007;
- FONAGY, Iván: *La vive voix, Langage et société*, 1983, vol. 26, n° 1, pp. 65-69;
- JAKOBSON, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966 (Linguistica e poetica pp.181-218);
- JESOERSEN, Otto, *Language: Its Nature, Development, and Origin*, London, G. Allen & Unwin, 1992;
- KLEIBER, Georges, *Sémiotique de l'interjection*, in «Langages», 40e année, n°161, 2006, pp. 10-23;
- LÉON, Monique et Pierre, *La prononciation du français*, deuxième éd., Paris, Armand Colin, 2009;
- MARGARITO, Mariagrazia, *En accompagnement d'images... d'autres images parfois (notes sur des apartés de la BD)*, in «Études de linguistique appliquée», n. 138, 2005, pp. 243-255.;
- McCLAUD, Scott, *Fare il fumetto*, Torino, Vittorio Pavesio Productions, 2007;
- McCLAUD, Scott, *Capire il fumetto : l'arte invisibile*, Torino, Vittorio Pavesio

Productions, 1999;

MESCHONNIC, Henri, *La nature dans la voix*, préface au «Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises», Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1984;

MEYER, Jean Paul, *La Relation texte-image dans la bande dessinée: questions de sémantique référentielle*, thèse soutenue en 2003 à Strasbourg 2;

PELLITTERI, Marco, *Sense of comics: la grafica dei cinque sensi nel fumetto*, Roma, Castelvechi, 1998;

PEIRCE, Ch. S., *Le leggi dell'ipotesi*, trad. it., Mialno, Bompiani, 1984;

POMIER, Frédéric, *La question du point de vue*, in «Cinéma et bande dessinée», hors-sérialé, été 1990, pp. 54-58;

RENAN, *De l'origine du langage*, Paris, Michel Lévy frères, 1858;

REY, Alain, dirigé par, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2001;

REY, Alan, *Le Petit Robert micro*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2012;

SAUSSURE, Ferdinand, de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1974;

SEPPÄLÄ, Selja, *La traduction des onomatopées dans la bande dessinée: Étude fondée sur la traduction de Garfield d'Anthéa Shackleton*, mémoire présenté à l'École de traduction et d'interprétation pour l'obtention du diplôme de traducteur, Université de Genève, Octobre 1998;

SWIATOWSKA, M., *Entre dire et faire. De l'interjection*, Wydawnictwo Uniwersyteut Jagieilonskiego, Cracovie, 2000;

TERNAUX, Catherine, *la bande son dessinée*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neuviemeart&id_article=408>, 2012.

TESNIÈRE, Lucien, *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1969;

VOLLI, Ugo, *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza, 2003;

WEINREICH, Uriel, *Languages in Contact: Findings and Problems*. The Hague, 1963;

YLÄ-OUTINEN, Laura, *Les onomatopées anglaises introduites en français par la bande dessinée*, thèse soutenue à Jyväskylä en 2013.

RÉFÉRENCES IMAGES

Corpus

BLAIN & LANZAC, *Quai d'Orsay: chroniques diplomatiques*, tome 1, Paris, Dargaud, 2013;

BLAIN & LANZAC, *Quai d'Orsay: chroniques diplomatiques*, tome 2, Paris, Dargaud, 2013.

Autres bandes dessinées

AUGUSTIN & YANN, *Whalingoë*, tome 1, © Casterman, 2013;

BLAIN, Christophe, *Gus*, © Dargaud, 2007;

CRIC & LAURENT, *Fugitifs sur Terra II*, tome 1, © Dargaud, 2009;

MILLER, Frank, *Batman: The Dark Knight Returns*, © DC Comics inc., 1986;

REISER, *On vit une époque formidable*, © Éditions Albin Micheal, 1986;

RICHEZ & STÉDO, *Mafia Tuno. Repose en pègre*, © Bamboo, 2011;

ROSINSKI & VAN HAMME, *Throgal : la magicienne trahie*, © Lombard, 1980;

TARDI, *Adèle Blanc-sec: Tous des monstres!?*, © Casterman, 1976;

TARDI & PENNAC, *La Débauche*, © Futuropolis, 2009;

TARQUIN & ARLESTON, *Lanfeust de Troys: l'ivore du Maghamonth*, tome 1, © Soleil, 2012.

Reuves de BD

AA.VV., *Fluide Glacial*, n°423 (2011);

AA.VV., *Fluide Glacial*, n°445 (2013).