
L'iconicité en chinois mandarin et dans le système sinographique

Auteur : Krywicki, Lucas

Promoteur(s) : Polis, Stéphane

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en linguistique, à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13228>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de langues modernes : linguistique, littérature et traduction



**L'iconicité en chinois mandarin
et dans le système sinographique**

Mémoire présenté par Lucas KRYWICKI
en vue de l'obtention du grade de
Master en linguistique, à finalité
approfondie.

Sous la direction de Stéphane POLIS.

Année académique 2020-2021

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Stéphane Polis pour sa disponibilité, ses relectures acérées et ses conseils toujours pertinents, mais également pour m'avoir encouragé à élargir le cadre de ce travail en liant plusieurs de mes intérêts initiaux.

J'aimerais également exprimer ma gratitude envers mes parents, pour leur soutien inconditionnel et immuable, ainsi qu'à l'égard de 王靖雯 Jingwen Wang, dont la curiosité et la patience m'ont permis de venir à bout de ce travail.

Merci à 孟超 Chao Meng de l'Institut Confucius de Liège pour les imprécisions qu'elle m'a évité quant à l'art calligraphique chinois, ainsi qu'à Helena Casas-Tost de l'Université autonome de Barcelone, pour m'avoir donné libre accès à son précieux corpus d'onomatopées mandarines.

Enfin, à 吴晟泽 Chengze Wu, Sylvain Peters, et bien d'autres encore que je ne pourrais citer : pour avoir pris le temps de m'écouter, merci. Sans vous, ce travail ne serait pas le même.

Table des matières

I.	COMPARAISON DES PHÉNOMÈNES D'ICONICITÉ DANS LE LANGAGE ORAL ET ÉCRIT	1
1.	Introduction	1
2.	Les conceptions saussurienne et peircienne du signe.....	4
2.1	La conception saussurienne du signe	5
2.2	La conception peircienne du signe	6
3.	L'iconicité dans le signe linguistique.....	10
3.1	Les unités minimales de forme du signe linguistique	11
3.2	L'iconicité des unités minimales de forme	12
4.	Les images linguistiques	14
4.1	Les images linguistiques du point de vue paradigmatique.....	14
4.2	Les images visuelles.....	15
4.3	Les images auditives	16
4.4	Les images linguistiques du point de vue syntagmatique	20
5.	Les diagrammes linguistiques	26
5.1	Les diagrammes linguistiques du point de vue paradigmatique	26
5.2	Les diagrammes linguistiques du point de vue syntagmatique	37
II.	COMPARAISON DES PHÉNOMÈNES D'ICONICITÉ EN MANDARIN ET DANS LE SYSTÈME SINOGRAPHIQUE	41
1.	Introduction	41
1.1	Méthodologie et provenance des données.....	41
1.2	Le chinois mandarin et le système sinographique.....	42
1.3	L'iconicité dans les six catégories lexicographiques chinoises.....	43
1.4	Les rapports entre le chinois mandarin et le système sinographique	45
2.	Les images en chinois mandarin et dans le système sinographique.....	50
2.1	Les unités minimales des signes linguistiques chinois.....	51

2.2 La convention dans les images du chinois mandarin	56
2.3 La figurativité des images du chinois mandarin.....	58
2.4 La fonction auto-indexante des images chinoises	64
2.5 Les images chinoises du point de vue syntagmatique.....	69
3. Les diagrammes en chinois mandarin et dans le système sinographique	73
3.1 Les diagrammes chinois du point de vue paradigmatique	74
3.2 Les diagrammes chinois du point de vue syntagmatique.....	81
4. L'énonciation dans le système sinographique.....	84
5. Conclusion.....	88
III. BIBLIOGRAPHIE	93
IV. ANNEXES.....	101
1. Liste des figures	101
2. Liste des abréviations des gloses.....	104
3. Applicabilité des associations son-sens à tendance universelle au chinois mandarin....	106

I. COMPARAISON DES PHÉNOMÈNES D'ICONICITÉ DANS LE LANGAGE ORAL ET ÉCRIT

1. Introduction

La question des rapports entre langue et réalité fait débat depuis des millénaires dans le monde chinois. Alors qu'en Grèce antique, Platon défend dans son « Cratyle » que les noms ne sont qu'affaire de conventions (Wang et Sun 2015 : 4), son contemporain 荀子 Xunzi formalise sa position de la sorte :

« 名无固宜, 约之以命; 约定俗成谓之宜, 异于约则谓之不宜。
名无固实, 约之以命实, 约定俗成, 谓之实名。
名有固善, 径易而不拂, 谓至善名。

Words have no intrinsic correctness; their correctness is established by convention.

Words have no intrinsic content; their content is given by convention.

Words do have intrinsic appropriateness; those which are direct and not misleading are appropriate words. » (in Chan et al. 2016 : 153)

La pensée chinoise semble pourtant historiquement traversée par le sentiment qu'il existe dans la langue une certaine justesse qui refléterait l'essence même des choses qu'elle sert à désigner. Deux siècles avant les remarques de Xunzi concernant l'arbitrarité qui caractérise nécessairement l'acte de dénomination, son maître à penser Confucius adoptait le point de vue inverse en soulignant la force pragmatique des mots. Pour le philosophe, la bonne conduite transite nécessairement par l'emploi du juste terme : « *[w]hen names are not correct, what is said will not sound reasonable; when what is said does not sound reasonable, affairs will not culminate in success¹* » (Chan et al. 2016 : 152).

Cette doctrine est connue comme 正名 *zhèngmíng* (« rectitude des noms ») dans les Analectes (Yu 2009 : 266). Comme celle de Xunzi, elle sollicite la justesse des mots ; cependant, dans la pensée confucéenne, la rectitude des noms semble dépasser le simple cadre de la rhétorique pour porter un commentaire sur la nature même du langage. Si celui qui aspire à la rectitude doit veiller à employer le mot juste, c'est précisément parce que le mot contient l'essence même de son objet. Dans les maximes 仁者人也 *rén zhě rén yě* (« la bénévolence est

¹ « 名不正则言不顺; 言不顺, 则事不成。 »

l'humain ») et 政者正也 *zhèng zhě zhèng yě* (« la gouvernance est la rectitude »), les constructions en miroir employées par Confucius semblent souligner à dessein les similarités formelles entre les deux termes comparés (Yu 2009 : 244). Cette pratique, qui est connue comme « étymologie homophonique », consiste à employer des mots partageant une même prononciation pour les définir mutuellement (Yu 2009 : 242). L'étymologie homophonique constitue historiquement l'un des plus importants procédés définitionnels de la lexicographie du mandarin (Yong et Peng 2008 : 110), et ses effets, nous le verrons, sont encore largement observables aujourd'hui.

Dans l'autre manifestation de langue chinoise, à savoir le système sinographique (Ladd 2014 : 124), les rapports qui lient l'expression à la réalité sont généralement bien plus évidents encore : quoi de plus juste, en effet, que le signe qui représente directement ce qu'il veut dire ? La mythologie chinoise attribue la création des sinogrammes à 仓颉 Cang Jie, une figure légendaire à quatre yeux dotée de facultés d'observation hors du commun (Yong et Peng 2008 : 97). La révélation à la source du système d'écriture chinois serait venue à Cang Jie lors d'une conversation avec un chasseur. C'est en devisant avec l'homme des différentes techniques d'identification d'empreintes d'animaux que Cang Jie aurait eut l'idée d'attribuer à chaque chose du monde un pictogramme distinct capturant l'essence même de l'objet qu'il représente (Yong et Peng 2008 : 97).



Fig. 1 – Tsang-Kié, inventeur des caractères chinois (Pékin, 1685, Bibliothèque nationale de France, Division des manuscrits orientaux)

Les pictogrammes (文 *wén*) de Cang Jie, par définition indécomposables, serviront plus tard de base à la création des sinogrammes complexes (字 *zì*) qui constituent jusqu'à ce jour l'essentiel du code *hànzì*. Ainsi, bien que les sinogrammes forment un système productif reposant sur des conventions, les images à sa base renfermeraient une partie de la vérité du monde (Yong et Peng 2008 : 97). Bien qu'il s'agisse évidemment d'une figure légendaire, Cang Jie a, lui aussi, fait des émules. Le lexicographe 许慎 Xu Shen, parfois connu comme « le Sage des caractères chinois » (Wang et Sun 2015 : 4), pensait que la cognition humaine dérivait directement de nos facultés d'observations : dans la préface du 说文解字 *Shuōwén Jiězì*², son ouvrage majeur, il explique que « *[people] observe the phenomena in the sky and seek the laws on earth* » (Yong et Peng 2008 : 97). Xu Shen applique d'ailleurs directement ce principe dans son dictionnaire : de nombreux sinogrammes y sont en effet définis directement à partir de leurs constituants (Yong et Peng 2008 : 106) dans un procédé que l'on pourrait qualifier d'étymologie graphique. Puisque Cang Jie est parvenu à capturer l'essence même des choses dans le système sinographique, le monde qui nous entoure peut être compris en observant ses caractères, c'est-à-dire sans l'intermédiaire de la langue orale (Yong et Peng 2008 : 97).

Les deux procédés définitionnels susmentionnés reposent sur un postulat commun : celui selon lequel le signe linguistique, dans le cas présent, chinois, conserve certaines propriétés de l'objet qu'il désigne. La question de la « *resemblance between properties of linguistic form and meaning* » (Perniss et Vigliocco 2014 : 1) n'est elle-même qu'une application spécifique de la notion d'iconicité telle qu'elle a été développée par Charles S. Peirce au signe au sens saussurien du terme (Polis 2008 : 26). Cette question, qui, nous l'avons vu, faisait déjà débat dans le monde antique, occupe une place toujours grandissante dans la recherche actuelle (Perniss et Vigliocco 2014 : 1), chinoise ou autre.

Le système sémiotique développé par Peirce a été construit sur un modèle englobant : sa théorie a pour vocation d'être « *so comprehensive that [...] the entire work of human reason, in philosophy of every school and kind, in mathematics, in psychology, in physical science, in history, in sociology, and in whatever other department there may be, shall appear as the filling up of its details* » (in Perniss et al. 2020 : 312). Cette étude a pour but d'appliquer la notion pour

² Souvent considéré comme le premier dictionnaire de sinogrammes de l'histoire, le 说文解字 *Shuōwén Jiězì* est l'un des ouvrages les plus importants de la tradition lexicographique chinoise, et son influence est encore largement ressentie aujourd'hui (Yong et Peng 2008 : 108).

le moins complexe d'iconicité à ce que nous considérons comme deux manifestations de langues commensurables mais indépendantes, à savoir le chinois mandarin et le système sinographique, afin de souligner les points communs et les différences entre les phénomènes d'iconicité à l'œuvre dans ces deux modalités.

La première partie de ce travail est dédiée à la construction d'un cadre théorique d'analyse de l'iconicité dans les deux manifestations de la langue, à savoir les manifestations écrite et orale. Ce cadre vise à rendre compte de la part de motivation qui sous-tend certains signes linguistiques dans ces deux modalités. Nous aborderons dans un premier temps les cas de motivations exophoriques, c'est-à-dire ceux où le monde-référent prête directement certains de ses traits au lexème ou au graphème. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la motivation endophorique, c'est-à-dire sur les différents procédés formatifs via lesquels le code s'auto-alimente, en tentant d'intégrer ces considérations à la notion de motivation relative saussurienne. La deuxième partie de cette étude a pour but d'inclure au cadre théorique ainsi développé les cas particuliers que sont le chinois mandarin et le système sinographique, avec toujours pour objectif celui de souligner les (dis)similitudes entre les phénomènes d'iconicité à l'œuvre dans chacun de ces codes. Toutefois, avant de nous atteler à la construction de ce canevas, il nous faut revenir sur ce que nous entendons par l'envisagement de « la notion d'iconicité, telle qu'originellement conceptualisée par Peirce, dans un cadre saussurien » (Polis 2008 : 25).

2. Les conceptions saussurienne et peircienne du signe

L'étude moderne du signe est historiquement scindée à la racine en deux perspectives distinctes. Ferdinand de Saussure et Charles S. Peirce, les deux pères fondateurs de l'étude du signe, étaient mus par une même volonté de systématiser la description des mécanismes sémiotiques. Ces deux conceptions du signe s'inscrivent toutefois dans les systèmes respectifs de ces penseurs et divergent donc naturellement en de nombreux points. Nous nous focaliserons ici sur la dissemblance la plus pertinente dans le cadre de ce travail, celle de la place accordée à l'objet dans l'étude du signe. Nous n'avons en effet pas ici pour ambition d'entrer dans des considérations épistémologiques, mais plutôt de construire un cadre théorique adapté à notre entreprise, à savoir la description des relations d'iconicité en chinois mandarin et dans le système sinographique.

2.1 La conception saussurienne du signe

La sémiologie saussurienne est essentiellement verbocentriste (Jappy 2004 : 2). La langue y joue un rôle fondamental, puisqu'elle se situe à la fois en amont et en aval du signe ; dans la conception structuraliste, le mot substitue en effet autant à la réalité qu'il ne participe à la construire. Le système verbal tel qu'il est entendu par Saussure, loin de n'être qu'un code parmi tant d'autre, est essentiel non seulement à l'établissement de nos sociétés, mais également à celui tous les autres codes qu'elles contiennent (Harris 2000 : 54). L'écriture ne fait pas exception à la règle : elle n'est, d'un point de vue structuraliste, rien d'autre qu'une représentation de la langue orale (Harris 2000 : 63). Dans une telle perspective, l'ensemble de la communication humaine découle donc au moins partiellement des associations arbitraires entre signifiants sonores et signifiés contenues dans le code linguistique (Saussure 1971 : 100).

Cette relation dyadique suffit d'ailleurs à résumer l'essentiel de la sémiologie structuraliste : un signe est l'association d'une forme d'expression et d'une forme de contenu (Saussure 1971 : 100). L'objet (qu'il soit réifié ou non) est donc relégué au second plan ; Saussure n'accorde pas d'importance au référent, mais plutôt à son ombre portée, le signifié (Yakin et Totu 2014 : 4). Une telle analyse n'exclut pas la description des phénomènes d'iconicité, mais elle la limite certainement. Saussure admet d'ailleurs une similarité entre certains signes et leur objet : le linguiste anticipe même la mention des onomatopées comme objection à son désormais fameux principe de l'arbitrarité du signe. Cependant, le linguiste ne fait que peu de cas de ce phénomène qu'il décrit comme marginal (Saussure 1971 : 98). Il accorde plus d'importance aux ressemblances endophoriques, qu'il considère même comme salvatrices face à la « complication suprême » que représente « l'arbitrarité absolue » (Saussure 1971 : 182). Du point de vue structuraliste, le code linguistique, à défaut d'être motivé par le monde-référent qui lui sert de cadre, s'alimente donc lui-même.

Saussure identifie à raison ces deux cas de similitudes signe-objet comme un seul et même phénomène de motivation (Saussure 1971 : 102). Il ne s'intéresse pourtant que rarement aux critères sur lesquels reposent l'union du signifiant et du signifié. Cette association de forme et de sens est considérée comme arbitraire par défaut (Saussure 1971 : 100), et les rares occurrences où Saussure admet une similarité signe-objet correspondent généralement aux cas où cet objet fait déjà partie du code linguistique. Ainsi, « pommier » est motivé par le biais de « pomme » et du suffixe « -ier » désignant certains arbres fruitiers, mais « pigeon », qui provient pourtant du latin vulgaire *pipiō*, lui-même dérivé d'une onomatopée, est considéré

comme « immotivé » (Saussure 1971 : 98). La sémiologie saussurienne méthodiserait certainement mieux les potentielles relations de similitude existant entre un signe et son objet si elle considérait le référent de façon plus systématique. La sémiotique peircienne, nous le verrons, permet quant à elle une analyse plus fine des phénomènes d'iconicité.

2.2 La conception peircienne du signe

Le premier point de contention entre les conceptions saussurienne et peircienne réside dans la valence accordée au signe. La sémiotique telle que l'envisage Peirce se base sur une relation triadique entre le signe, son objet et son interprétant (Perniss et al. 2020 : 310). Bien que la rencontre entre le plan du contenu et le plan de l'expression soit unifiée dans cette triade sous la seule notion de signe, ce dernier n'est pas aussi monolithique que dans la conception saussurienne ; il est au contraire mitigé par de nombreux facteurs pragmatiques et cognitifs (Eco 1988 : 181). Un signe n'existe *de facto* que par l'objet auquel il se substitue et à travers les yeux qui le perçoivent. Ces deux actants, qui ne sont que d'importance secondaire dans la perspective saussurienne, jouent ici un rôle majeur. Ainsi, si Peirce caractérise le signe en fonction de sa propre nature, il n'omet pas de le définir en termes de la représentation que s'en fait l'interprétant et selon les relations qu'il entretient avec son objet. Pour les besoins de ce travail, nous nous focaliserons sur cette dernière relation, qui peut s'envisager comme une trichotomie divisant le signe en icônes, indices et symboles (Perniss et al. 2020 : 312).

2.2.1 Les catégories d'éléments de phénomènes de Peirce

Avant de détailler les implications des relations signe-objet, il nous faut revenir sur un phénomène bien plus général dont dérive l'ensemble des trichotomies peirciennes : les « catégories d'éléments de phénomènes ». Ces catégories, que le logicien dénomme *firstness*, *secondness* et *thirdness*, sont applicables à toute perception de l'esprit et pertinentes pour « l'entière de la raison humaine » (in Perniss et al. 2020 : 312). Ces phénomènes ne connaissent pas de frontières nettes. En effet, chercher une actualisation de ces catégories à l'état pur serait aussi ardu que contraire à la pensée peircienne ; ainsi, il nous faut envisager le signe comme un savant dosage des trois phénomènes (Polis 2008 : 28). Plutôt que de penser en terme d'arbitrarité, Peirce propose donc de déterminer dans quelle mesure le signe focalise l'attention sur lui-même (*firstness*), sur son objet (*secondness*), ou sur la manière dont l'interprétant perçoit l'objet et le conçoit en un signe (*thirdness*). On le voit, la sémiotique peircienne est triadique, mais elle n'omet pas de considérer chacun de ses actants isolément. Notons toutefois que ces trois catégories reposent sur une relation d'inclusion : un phénomène

de *thirdness* implique nécessairement que le signe qui le contient comporte de la *firstness* et de la *secondness*, mais l'inverse n'est pas vrai (Perniss et al. 2020 : 312-314).

2.2.2 L'icône pure

Lorsqu'elle est abordée du point de vue de l'objet, la *firstness* correspond à la notion d'icône. Comme sa catégorie l'indique, sa valence est monadique. L'icône ne transmet donc aucune information : elle montre plus qu'elle ne signifie (Perniss et al. 2020 : 317). L'icône pure correspond l'image à l'état brut, perçue mais vierge de tout jugement perceptif (Groupe μ 2015 : 4). L'icône est signe de l'objet parce qu'elle lui ressemble ; elle n'existe à l'état pur que dans l'esprit, puisque l'identification d'une relation de similarité implique déjà un jugement perceptif et donc un interprétant (Eco 1988 : 180-185).

Cette rare conjoncture où l'objet tel qu'il existe (appelé *percept* dans le contexte du processus perceptif) et l'objet tel qu'il est perçu (*percipuum*) ne font qu'un est évanescence par nature. Sitôt que le *percept* « frappe à la porte de nos sens », il est rationalisé. Sa qualité de *firstness* s'efface alors pour laisser apparaître le fossé entre forme et matérialité (Perniss et al. 2020 : 297-300). La notion d'icône pure, aussi insaisissable soit-elle, n'en demeure pas moins importante. Ces images mentales se situent en effet à la base de tout acte communicatif. Avoir une idée et évoquer une idée chez autrui implique l'engendrement d'icônes de part et d'autre. Ainsi, tout acte perceptif, tout raisonnement, naît de l'icône qui est par conséquent aussi fondamentale qu'ubiquitaire (Eco 1988 : 181). L'icône pure ne se suffit cependant pas à elle-même. Sitôt perçue, elle est reliée à son objet par le jugement perceptif ; entrent alors en ligne de compte les catégories de *secondness* et de *thirdness* que nous décrirons ci-dessous.

2.2.3 Image, diagramme et métaphore

La vérité épistémologique de l'existence de la *firstness* du *firstness* que représente l'image pure nous est inaccessible (Perniss et al. 2020 : 304). Il nous faut donc envisager les phénomènes d'iconicité depuis le sommet de la pyramide peircienne, c'est-à-dire du point de vue de l'interprétant. Parler d'icône dans une telle configuration est, selon Peirce, déjà une dégénérescence. Le philosophe se permet toutefois cet emploi galvaudé « dans les cas ne nécessitant pas une précision extrême » (*in* Perniss et al. 2020 : 296). Nous ferons de même : dans le cadre de ce travail, nous utiliserons la notion d'icône comme un terme général désignant tout signe entretenant une similitude avec son objet, et ce même lorsque cette ressemblance est médiée par des actants externes.

L'image est le signe s'approchant le plus de la notion d'icône pure sus-décrite : elle « ressemble à l'objet au niveau des qualités simples » (Polis 2008 : 29). Un portraitiste imitant les traits de son sujet est par exemple un créateur d'image. Il extrait des objets qu'il dépeint des caractéristiques physiques. Notons toutefois que les traits représentés par l'image ne sont pas nécessairement réels, ni même palpables. Cang Jie, le personnage mythologique chinois auquel est attribuée l'invention du système sinographique, est, comme on l'a vu, représenté comme ayant deux paires d'yeux. C'est d'ailleurs cette dotation particulière qui lui confère les facultés d'observations exceptionnelles nécessaires à sa création (Yang et An 2005 : 84). Que son objet soit réifié ou non, l'image est inhérente au signe : elle n'existe qu'en son sein comme une « qualité ne dépendant de rien d'autre » (Jappy 2004 : 16). Sitôt qu'elle sort de ce cadre, l'icône dépend de la réalité extérieure. Lorsque cette dépendance se limite à l'objet, l'icône est appelée diagramme.

Le diagramme est une manifestation de *secondness* dans le phénomène de *firstness* qu'est l'iconicité. À l'inverse de l'image, l'icône-diagramme ne repose pas sur l'imitation des qualités premières de son objet ; la relation de ressemblance qu'elle entretient avec son référent n'est pas sensible, mais structurelle. Ainsi, le diagramme représente son objet en reproduisant certaines de ses parties. Lorsqu'appliqué au signe linguistique, le diagramme est à rapprocher de la notion de motivation relative saussurienne (Polis 2008 : 48). Peirce déclare d'ailleurs que « les diagrammes [...] constituent l'essence des structures sémantique et syntaxique » (*in* Perniss et al. 2020 : 317), rappelant ainsi le commentaire de Saussure concernant la place particulière qu'il accorde à la motivation relative. Ainsi, « dix-neuf » est iconique, non pas parce que ses segments représentent une quelconque qualité intrinsèque, mais parce que les constituants de son signifiant (*i.e.* « dix » et « neuf ») reproduisent certaines relations logiques existant entre le référent et le signifié.

Enfin, il arrive que la relation de similitude entre un signe et son objet ne soit pas directe ou naturelle. Dans de tels cas, l'icône, alors appelée métaphore, dépend d'un troisième et dernier actant, l'interprétant. Ce n'est en effet que par ce dernier et ses capacités inférentielles que le trait commun au signe et à l'objet (connu dans ce contexte comme *tertium comparationis*) est rendu évident. Ainsi, « l'homme est un loup pour l'homme » invite à « chercher le dénominateur commun au niveau du signifié » (Perniss et al. 2020 : 306) ; l'interprétant aura vite fait d'identifier un même comportement prédateur chez les deux entités en présence. La métaphore fait donc appel à un « degré de médiation supérieur, un parallélisme plus général » (Polis 2008 : 29).

À mesure que l'on s'éloigne de l'icône pure, la relation unissant le signe à son objet se fait plus conventionnelle. Rappelons toutefois que, dans la conception peircienne, tout signe est un hybride. Même l'image, *firstness* de la *firstness*, n'est pas sans comporter sa part de conventionalité. La ressemblance entre l'hypoicône³ et son référent est bien réelle, mais elle est codifiée par la culture et les habitudes qui l'ont engendrée ; en ce sens, tout est convention (Eco 1988 : 185). Les exemples linguistiques déployés jusqu'ici reposent d'ailleurs avant tout sur une connaissance préalable du code, lui-même éminemment conventionnel. Même pour les onomatopées, sans doute la plus fidèle approximation de la réalité par la langue, la transparence totale semble hors de portée. Il suffit en effet de comparer les représentations idéophoniques de l'aboïement dans différentes langues (*e.g.* *wouf* en français, *guau* en espagnol, *guk* en indonésien, etc.) pour réaliser que l'iconicité ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble des phénomènes ayant lieu au sein du signe. Il nous faut donc, pour compléter cette vision parcellaire, décrire la trichotomie séparant le signe en icône, indice et symbole.

2.2.4 Icône, indice et symbole

Les catégories d'éléments de phénomènes, lorsqu'appliquées du point de vue de l'objet, s'articulent comme suit. L'icône, que nous décrivions jusqu'à présent, correspond à la *firstness* puisqu'elle n'a pas à proprement parler de valeur argumentative. Elle ne signifie ni ne désigne ; monoargumentale, l'icône est autocentrée (Perniss et al. 2020 : 295). L'indice, qui correspond à la *secondness* du point de vue du référent et à ce niveau de la hiérarchie, pointe au contraire vers son objet par le biais d'une contiguïté mentale entre signifiant et signifié (Jakobson 1965 : 23). Ainsi, de la même manière que la fumée est psychologiquement associée au feu, le signifiant « je » renvoie directement au référent en la personne du locuteur.

Les indices « invitent l'auditeur à utiliser ses pouvoirs d'observation pour établir une connexion réelle entre esprit et objet » (*in* Perniss et al. 2020 : 309). Bien que plus difficilement conceptualisée et longuement mal considérée, la constituante indicielle du code linguistique (spécialement lorsqu'entendu au sens large) est significative (Jakobson 1965 : 36). Aussi naturelles que soient ces connexions, elles n'en dépendent pas moins de normes. En effet, ces signes reposent sur une série d'habitudes notamment culturelles qui influencent leur interprétation ; ils sont donc partiellement symboliques.

³ Les hypoicônes sont un sous-type de signe regroupant les images, les diagrammes et les métaphores (Perniss et al. 2020 : xii).

Le symbole, dernier élément de la trichotomie du signe du point de vue du référent, est un signe purement conventionnel (Polis 2008 : 28). Nous l'avons vu, la convention est omniprésente, et même les représentations les plus directes ou naturelles n'y échappent pas. Les signes linguistiques sont éminemment symboliques ; si l'iconicité est susceptible de renforcer l'expressivité de tout signe linguistique (Haiman 2018 : 79), leur visée est avant tout communicative. Cependant, dès lors qu'un signe linguistique gagne en valeur d'échange, il perd en représentativité (Scott-Phillips 2015 : 355). En effet, « une fois qu'un code ou un système s'est établi [...] la pression sur l'iconicité du détail, sur les fioritures, se relâche » et le signe se fait plus symbolique (Ferrara 2021 : 329).

Iconicité et symbolisme sont donc inversement corrélés (Akita et Dingemanse 2017 : 501), et la part de symbolisme du signe linguistique est nécessairement conséquente. C'est peut-être cette constatation qui a mené la linguistique moderne à reléguer au second plan l'étude de l'iconicité (Perniss et Vigliocco 2014 : 1). Qu'elle réside dans le substrat imagique ou qu'elle émerge a posteriori suite à une imitation diagrammatique, la part d'iconicité des signes écrits et oraux est pourtant non-négligeable. Dans la section suivante, nous analyserons les manifestations de *firstness* dans les signes linguistiques au sens large afin de déterminer dans quelle mesure les méthodes d'analyse des modalités orales et écrites de la langue sont commensurables et généralisables.

3. L'iconicité dans le signe linguistique

Le présent travail entend appliquer la pensée peircienne aux signes linguistiques afin de mettre en évidence les similitudes existantes entre l'iconicité des signes écrits et celle des signes oraux. L'iconicité, nous l'avons dit, est applicable à toutes les formes de signification, et ses principes fondamentaux demeurent inchangés indépendamment du signe auquel on les applique. La *firstness* repose invariablement sur la projection d'une série de traits empruntés à un référent sur une forme du plan de l'expression. Afin de proposer une analyse systématique des phénomènes d'iconicité dans le langage, il s'agit donc de décrire les différentes actualisations linguistiques des composantes de la triade peircienne. Nous nous appliquerons ainsi à détailler la façon dont les signifiants iconiques écrits et oraux imitent et transforment les traits de leurs référents pour proposer une approximation de la réalité. Nous nous pencherons ensuite sur la nature de cette mimique et sur les relations qu'entretiennent les signes linguistiques avec leurs objets. Il nous faut toutefois préalablement identifier les unités minimales écrites et orales afin de déterminer les niveaux auxquels s'articulent les projections iconiques.

3.1 Les unités minimales de forme du signe linguistique

Les signes oraux et écrits sont composés respectivement de phonèmes et de graphèmes, unités minimales permettant la construction par assemblage d'unités significatives (Martinet 1980 : 13-15). Ces deux types d'unités reposent sur un même principe de double articulation : elles forment dans leurs systèmes respectifs des inventaires fermés d'unités opposables et combinables (Coulmas 1996 : 174). L'analyse de l'iconicité linguistique revient à reconnaître un investissement de sens de la part de l'interprétant dans ces unités minimales. Là se pose toutefois un premier problème : les unités minimales écrites et orales peuvent différer dans leurs comportements. En effet, si les phonèmes sont par définition cénémiques⁴, les graphèmes peuvent potentiellement renvoyer à un contenu (Klinkenberg et Polis 2018 : 23). Il nous faut donc décrire les deux unités minimales formelles du langage, déterminer dans quelle mesure elles sont ou non comparables et analyser les liens qui les unissent.

Nous souscrivons ici à la thèse autonomiste selon laquelle la langue « existe sous deux formes [orale et écrite], entre lesquelles la linguistique ne postule ni hiérarchie, ni dépendance » (*in* Mazziotta 2009 : 23). Graphèmes et phonèmes servent un but commun et reposent sur des mécanismes combinatoires au demeurant assez similaires. Même s'il est indéniable que le langage écrit procède de l'oral et que les manifestations visuelles de langue ne sont linguistiques que par association à une forme sonore (Coulmas 1989 : 26), rien ne permet, à notre sens, d'établir la domination de l'un sur l'autre. Un système d'écriture peut de fait être entendu comme « l'appariement d'une écriture et d'une langue donnée » (Klinkenberg et Polis 2018 : 14). Cette connexion n'est pas révélatrice d'une quelconque ascendance de l'un sur l'autre : l'écriture, comme le souligne Florian Coulmas, « ne représente pas la langue comme une carte représente une ville » (2002 : 15). Elle est mieux comprise comme une analyse de la langue (Klinkenberg et Polis 2018 : 20), et cette analyse imprime conséquemment sa marque sur son objet de départ : si l'écriture est bien le « signe du signe » (Coulmas 1989 : 25), il ne faut pas perdre de vue que ce jeu sémiotique est à double sens.

Ces influences mutuelles sont multiples et affectent jusqu'à la conception même des deux unités minimales ici discutées : le terme « graphème » a été forgé en réaction à celui de phonème (Klinkenberg et Polis 2018 : 22) ; cependant « *recent scholarship* [...] *has made it*

⁴ Du grec κενός « vide », à opposer à « plérémique », gr. πλήρης « plein ». Ces deux termes, forgés par Louis Hjelmslev, sont employés pour distinguer respectivement les éléments ayant une valeur strictement phonétique (*e.g.* les graphèmes alphabétiques) de ceux exprimant du sens (*e.g.* les logogrammes). Cf. notamment Hjelmslev (1954).

clear that 'phoneme' is an alphabet-induced concept » (Coulmas 1996 : 404). Graphèmes et phonèmes sont donc liés mais existent sur deux plans parallèles, et leurs fonctions au sein de leurs domaines d'analyse respectifs sont commensurables, mais indépendantes. Ces deux unités peuvent et doivent être comparées pour les besoins de ce travail, mais la notion selon laquelle les unités minimales écrites sont forcément directement dépendantes de celles du langage oral est erronée (Coulmas 1996 : 178).

3.2 L'iconicité des unités minimales de forme


Les liens entre graphèmes et phonèmes varient grandement d'un système d'écriture à l'autre. Tous les graphèmes n'ont pas d'équivalent sur le plan de l'expression, et même ceux reliés à une forme phonique n'en réfèrent pas toujours au phonème (Klinkenberg et Polis 2018 : 23). Ainsi, si les systèmes phonologiques fonctionnent de façon analogue d'une langue à l'autre, les graphèmes connaissent des variations intersystémiques conséquentes. Les unités minimales écrites peuvent renvoyer à une forme phonique (on les appelle alors « phonogrammes »), à un contenu (« idéogrammes »), ou aux deux simultanément (« morphogrammes », *in* Klinkenberg et Polis 2018 : 32). Les graphèmes peuvent donc potentiellement être plérémiqes, ce qui les positionne comme appartenant simultanément aux deux articulations du langage : les sinogrammes, par exemple, sont à la fois minimaux et significatifs.

Interpréter un signe linguistique comme iconique revient, nous l'avons dit, à attribuer un sens aux unités minimales qui le composent. Si parfois ce sens émerge à travers les relations qui unissent ces unités, c'est-à-dire au niveau syntagmatique, ce sont bien les graphèmes et les phonèmes qui portent le signifié iconique. En effet, que ce soit par convention et association, comme dans le cas des diagrammes, ou parce que les unités minimales qui le composent sont par nature figuratives, le signe iconique « *is not composed of meaningless parts, rather every part of the whole is itself meaningful, and this at the feature level* » (Haiman 2018 : 118).

Parler d'interprétations iconiques de signes linguistiques est en réalité un abus de langage. L'interprétant attribuant un sens à ce qui est, du point de vue du code, un graphème ou un phonème, sémiotise un unique stimulus⁵ en (au moins) deux signes distincts, l'un graphémique ou verbal et l'autre visuel ou auditif. Les stimuli existant sur le plan sonore, lorsqu'interprétés du point de vue du code, sont sémiotisés en un signifiant appelé phonème et ne correspondant à aucun signifié. Ces mêmes stimuli peuvent toutefois être interprétés tout à

⁵ La face matérielle du signe. Cf. notamment Groupe μ 1992 et Badir 1994.

fait indépendamment du code comme des sons, auquel cas ils peuvent être porteurs de sens : le stimulus généralement perçu comme la voyelle /i/ peut par exemple, nous le verrons (cf. I, §4.3.1), dénoter la petitesse. Il s'agit là d'une violation évidente du principe même de la double structuration de la langue (Ladd 2014 : 13) : les icônes verbales renvoient en effet à un sens, et ce malgré le fait qu'elles soient totalement insignifiantes du point de vue du code.

Les graphèmes, en tant que « signes des signes » (Coulmas 1989 : 25), renvoient a minima vers une unité de langue. Le stimulus « O », lorsqu'il est sémiotisé en <o> (*i.e.* en un signifiant graphémique), renvoie par exemple au signifié /o/⁶. Ce même stimulus peut cependant simultanément être interprété comme un signifiant {o} d'ordre purement visuel correspondant par exemple au signifié [rondeur]. Enfin, les stimuli existant dans le code en tant que morphogrammes, *i.e.* en tant que graphèmes correspondant à la fois à une forme sur le plan du contenu et sur le plan de l'expression, renvoient donc potentiellement à trois signifiés. Le hiéroglyphe  correspond par exemple aux signifiés linguistiques /t̥w/ et [vent], ainsi qu'au signifié visuel [voile] (Polis 2018 : 305).

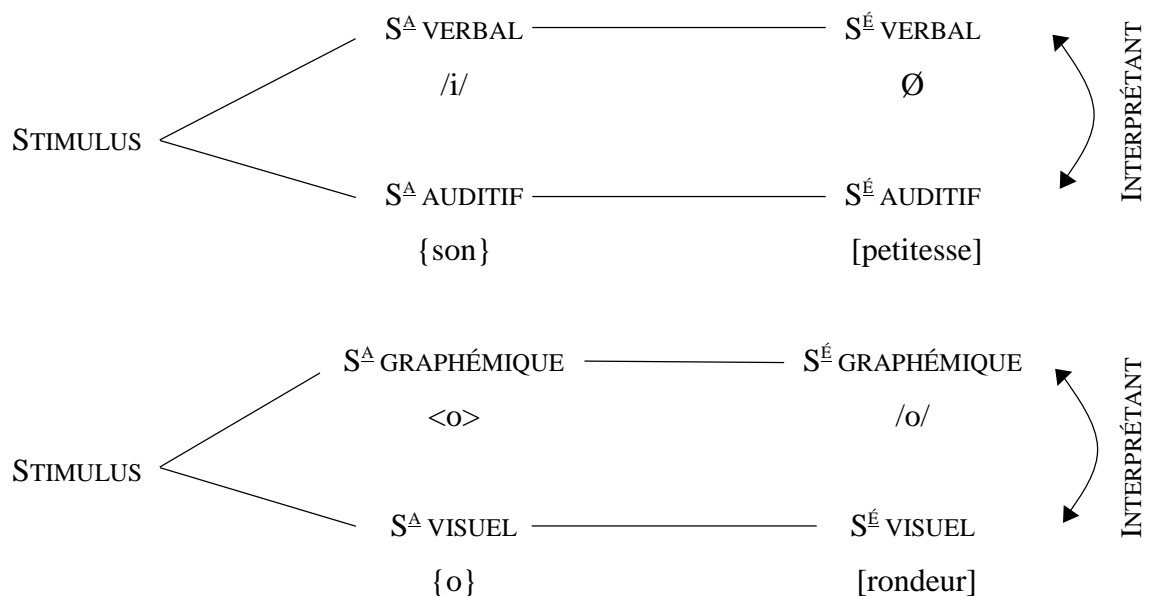



Fig. 2 – Proposition de représentation des phénomènes d'iconicité dans les deux modalités

L'iconicité est une correspondance de traits (Groupe μ 1992 : 144) entre, en l'occurrence, un signe linguistique et un signe sensoriel. On parle donc d'iconicité lorsque le signifié verbal ou graphémique entretient une ressemblance avec le signifié visuel ou auditif,

⁶ Dans ce travail, les chevrons indiquent les graphèmes, les barres obliques les phonèmes, et les accolades les signifiants auditifs et visuels.

c'est-à-dire lorsqu'il y a concordance entre ce que le signe « dit » conventionnellement et ce qu'il exprime sensiblement. Le sinogramme 串 [brochette] signifie par exemple la même chose d'un point de vue linguistique et sensoriel : même sans en connaître le sens, on y voit une brochette comme on entend le chat dans l'onomatopée « miaou ».

La voyelle /i/ de /pəti/ « petit » peut être interprétée comme une image. L'interprétant reconnaît alors une similitude entre le signifié auditif [petitesse] localisé dans /i/ et le signifié verbal [petit], qui est global, puisqu'il correspond par convention à la chaîne de phonèmes /pəti/. Lorsque l'interprétant identifie une correspondance entre les signifiés linguistique et sensoriel, le signe est iconique. La voyelle /i/ de /suʁi/ « souris », quant à elle, exprime sensiblement la petitesse et désigne conventionnellement un petit mammifère. Comme dans le cas de , il n'y a pas de correspondance directe entre le signifié verbal et le signifié auditif, mais une contiguïté ; on parle alors d'indices (Jakobson 1965 : 23). Enfin, les rapports entre les signifiés /e/ et [concaténation] du stimulus « & », ou ceux entre le /i/ de « big » et le signifié [grand] semblent avant tout conventionnels : ils sont donc symboliques. Dans ce dernier cas, le potentiel figuratif de la voyelle /i/ existe toujours ; cependant, puisque le signifié auditif auquel elle renvoie ne correspond pas au signifié linguistique global, l'interprétant fait le choix de l'ignorer.

4. Les images linguistiques

4.1 Les images linguistiques du point de vue paradigmatique

Les signes linguistiques sont avant tout symboliques : ils existent par les conventions qui les lient paradigmatiquement à un système scriptural ou phonologique dans lequel ils renvoient à une unité de langue. Le signe linguistique peut cependant être simultanément perçu hors du truchement de son code comme une représentation sensible du monde. Il renvoie alors vers un autre signifié, non plus linguistique, mais iconique : « [l]e signe, même purement phonétique, possède un réservoir sémantique inhérent à sa qualité d'image » (*in* Polis 2018 : 345). Ainsi, bien que l'interprétant ne perçoive qu'un unique stimulus, ce dernier peut être sémiotisé en deux signes distincts. Le premier est graphémique ou phonologique et renvoie par convention à une unité de langue. Le second, que l'on qualifie alors de sensoriel, est l'association par traits sensibles d'un signifiant et d'un signifié. Ainsi, tout signe écrit ou oral peut être doublement sémiotisé et renvoyer simultanément à un signifié linguistique et sensoriel.

4.2 Les images visuelles

L'iconicité est un gradient : elle est nécessairement imparfaite (Perniss et al. 2020 : 305). L'image n'existe qu'au prix de transformations qui émanent, d'une part, du locuteur (Polis 2008 : 38), et, d'autre part, des éventuels changements de support et de modalité. Dans certains cas, l'image est pourtant assez figurative pour qu'elle soit reconnaissable interculturellement, en dehors de son contexte originel. Les hiéroglyphes mayas (cf. fig. 3) et égyptiens sont par exemple si profondément ancrés dans leurs cultures visuelles respectives qu'on les a longtemps pris pour des pictogrammes, c'est-à-dire des signes ne revoyant pas à une unité de langue (Ferrara 2021 : 225).

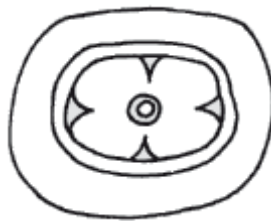




Fig. 3 – Glyphe maya signifiant [soleil] et représentant une fleur (Grimal et al. 2008 : 204)

Le lien qu'entretiennent certains morphogrammes avec leur référent est parfois si étroit que l'analogie en devient universellement transparente. L'accès au signifié figuratif en est alors pratiquement garanti : nul besoin, en effet, de grandes connaissances dans la tradition pictographique égyptienne pour reconnaître en  un homme portant un panier. D'autres hiéroglyphes seront plus opaques pour l'œil moderne (Polis 2018 : 4) : même au sein d'un système, le degré de figurativité varie parfois grandement. Ainsi, l'interprétant familier avec les habitudes représentatives chinoises aura tôt fait de voir en  une tortue (cf. fig. 17), mais le signifié figuratif (du moins étymologique) de 水 [eau] (cf. fig. 14) ne sera probablement accessible « qu'en vertu d'un long apprentissage » (Klinkenberg et Polis 2018 : 34), c'est-à-dire en mémorisant le caractère.

Les graphèmes, nous l'avons dit (cf. I, §2.2.4), tendent à perdre en figurativité à mesure que leur système se développe, se conventionnalise et se standardise. Les lettres de l'alphabet latin sont par exemple d'origine pictographique (Nänny et Fischer 1999 : 173) : nos caractères proviennent en effet du protosinaïtique *via* le phénicien (Coulmas 1989 : 142), ce qui positionne les lettres latines comme de lointaines descendantes des hiéroglyphes égyptiens (DeFrancis 1989 : 204). Elles sont toutefois totalement opaques aujourd'hui. De plus, en tant que

phonogrammes, ces graphèmes ne renvoient à aucun signifié linguistique ; nous serions donc a priori bien en peine de leur trouver une quelconque signification.

Penser que nos lettres latines, pour ne citer qu'elles, n'ont aucun pouvoir évocateur reviendrait pourtant à sous-estimer « notre faculté et notre volonté d'interpréter toute image, fût-ce la plus désespérément vide de sens » (Groupe μ 1992 : 32). Les exemples sont nombreux. Le graphème <O> a été employé dans la littérature pour évoquer à lui seul des objets aussi divers que les yeux, la bouche, le soleil, et bien d'autres référents circulaires ; dans le prologue de *Henry V*, Shakespeare se réfère par exemple au Globe Theater par la périphrase « *this wooden O* ». L'analogie ne repose par ailleurs pas toujours sur la matérialité. Le signifié [perfection] auquel renvoie John Keats en capitalisant arbitrairement les <O> de son *Ode on a Grecian Urn* n'a par exemple rien de figuratif ; on le dit alors « plastique »⁷ (Nänny et Fischer 1999 : 173-198).

4.3 Les images auditives

La modalité visuo-spatiale semble entretenir une relation privilégiée avec l'image au sens peircien ; l'interprétation que l'on a du terme dans le langage courant est d'ailleurs étroitement liée au canal visuel. Mais s'il est en effet « *easier to make a symbol look like what it denotes than to make it sound like what it denotes* » (Ladd 2014 : 120), cette seconde possibilité n'est pas à exclure. Il est désormais bien établi que certains sons de la langue orale proposent une représentation du monde, et que ces représentations sont potentiellement assez fidèles pour être reconnaissables interculturellement (Jakobson et Waugh 2002 : 64).

4.3.1 Les conventions dans les images auditives

Les images n'existent qu'au prix de transformations ; bien qu'elles imitent un référent du monde naturel, une part non-négligeable de leurs caractéristiques sont générées par l'interprétant et adaptées au système dans lequel elles s'inscrivent. Les traits référentiels imités devront nécessairement être portés par le locuteur vers la portion limitée du « spectre sonore couvert[e] par l'appareil phonatoire ou du stock de phonèmes d'une langue donnée » ; ainsi, les imitations sonores, « quoique tirant certains caractères du référent, en possède[nt] d'autres qui émanent des locuteurs » (Polis 2008 : 38). Phonèmes et graphèmes s'inscrivent donc tous deux

⁷ « Le qualificatif *figuratif* est employé à propos d'un contenu donné quand celui-ci a un correspondant dans le monde naturel [...], le terme *plastique* renvoyant quant à lui aux formes, aux couleurs et aux textures » (Klinkenberg et Polis 2018 : 15). Les contenus plastiques ne sont donc pas considérés comme iconiques.

à la fois dans des habitudes culturelles et dans des règles systémiques qui mitigent leur figurativité. De la même manière que les logogrammes [soleil] de l'égyptien ☉ et du chinois 日 sont à parts égales aussi clairement basés sur un même objet qu'ils appartiennent à leurs scripturologies respectives, les associations son-sens de la langue orale sont, nous le verrons, simultanément endémiques et à tendance universelle.

La projection son-sens la mieux décrite et la plus universellement attestée est sans aucun doute celle connue comme le *frequency code*, principe selon lesquels les signifiants « *denoting or connoting SMALL or SMALLNESS (and related notions) tend to exhibit a disproportionate incidence of vowels and/or consonants characterized by high acoustic frequency.* » À l'inverse, les signifiants associés à des référents de grande taille tendront à faire emploi de segments de basse fréquence (Hinton et al. 1994 : 335).

La linguistique comparative a, depuis le siècle dernier, maintes fois démontré la grande répliquabilité de cette association synesthésique. Qualifier le *frequency code* d'universel n'est pas un abus de langage : il est en effet biologiquement encodé (Imai et Kita 2014 : 1). La régularité environnementale selon laquelle « *small resonating bodies produce high-pitched sounds, whereas larger bodies are capable of lower-pitched sounds (e.g., trumpet/tuba; mosquito/elephant)* » est, théoriquement du moins, connue de tout humain, indépendamment de son âge et de son origine ; les nouveau-nés en montrent notamment déjà les effets (Shang et Styles 2017 : 2). Certains animaux s'appuient même sur le *frequency code* pour inférer sur le degré de menace que représente un prédateur sur base de la hauteur du son qu'il émet, ou pour se rendre eux-mêmes plus menaçants (Hinton et al. 1994 : 335).

Le *frequency code*, plus qu'une association son-sens à proprement parler, est un principe général dont les applications précises peuvent varier. La plus célèbre de ces applications est certainement l'effet bouba-kiki. Des sujets, lorsqu'exposés à deux formes sonores (« bouba » et « kiki ») et deux formes visuelles (une figure à pointes et une figure arrondie) tendent à associer la forme sonore aigüe (*i.e.* « kiki », soit celle contenant des sons de haute fréquence) avec la forme visuelle aigüe à un taux très largement supérieur à celui du hasard (Ramachandran et Hubbard 2001 : 19). Cet effet a été observé dans un grand nombre de communautés linguistiques autour du monde et semble ne connaître aucun contre-exemple, à cette condition près que les formes sonores doivent être adaptées à la phonologie locale. Les Hunjara (Papouasie Nouvelle-Guinée) et les Syuba (Népal) ne montraient par exemple initialement pas de nette préférence pour une association ou l'autre. Ce n'est qu'après avoir constaté l'absence

de certains des sons des non-mots proposés et adapté ces non-mots à la phonologie de leur langue respective que des résultats conformes à ceux observés notamment par Ramachandran et Hubbard (2001) furent obtenus. Ainsi, « *differently structured linguistic sound systems generate different patterns of sound-symbolic matching* » (Shang et Styles 2017 : 10).

4.3.2 Les universaux dans les images auditives

Pour être perçue comme iconique, l'image doit donc correspondre au moins partiellement aux habitudes culturelles et aux systèmes linguistiques de l'interprétant. À ces limitations conventionnelles vient cependant s'opposer un substrat biologique que l'on ne peut négliger (Imai et Kita 2014 : 1). Nous partageons naturellement tous un même appareil phonatoire, auditif et visuel, et l'invariant que constitue notre expérience corporelle favorise la reconnaissance interculturelle d'une concordance de traits dans les représentations linguistiques exogènes (Imai et Kita 2014 : 4). S'il semble presque évident qu'un pictogramme est compréhensible interculturellement (c'est d'ailleurs là bien souvent son but premier, *in* Coulmas 1989 : 435), le pouvoir figuratif des signaux sonores est souvent négligé. Preuve en est la marginalité de la musique descriptive, domaine dans lequel les entreprises plastiques dominent, alors qu'à l'inverse, en arts graphiques, la prédominance de l'abstrait sur le figuratif semble relativement récente (Groupe μ 1992 : 22-24).

La linguistique comparative a pourtant prouvé le pouvoir évocateur au-delà de toutes frontières de certains sons. Dans une tâche de reconnaissance de noms d'animaux dans une langue amazonienne inconnue des participants, ces derniers parviennent à distinguer l'oiseau du poisson à un taux « nettement supérieur au hasard et statistiquement extrêmement significatif » (Hinton et al. 1994 : 78). Il ne faut pas voir dans ces associations son-sens une forme de langage naturel ou originel ; outre le fait que leur universalité est forcément imparfaite, ces projections sont souvent biologiquement explicables ou simplement onomatopéiques. Nous aimerions simplement ici faire valoir le potentiel iconique de la modalité auditive et mettre en évidence les nombreuses similarités existantes entre les hypoicônes sonores et visuelles.

4.3.3 Les rapports entre convention et expressivité

Les signes linguistiques reposent sur un équilibre entre iconicité et symbolisme. Il existe un rapport de force entre les facteurs pragmatiques et cognitifs de l'iconicité, et ceux purement linguistiques et arbitraires qui mitigent leur représentativité. L'identification d'une analogie entre signifiant et référent par l'interprétant requiert généralement une maîtrise préalable du code. C'est bien une méconnaissance des règles phonotactiques de l'anglais qui empêchait les

Hunjara et les Syuba de projeter du sens sur les non-mots « bouba » et « kiki », tout comme l'interprétation de ☐ comme [soleil] implique une certaine familiarité avec les unités subgraphémiques du système *hànzì* et la façon dont elles se combinent.

Les connaissances du code nécessaires à la sémiotisation iconique semblent inversement proportionnelles à l'expressivité du signe. Certaines onomatopées peuvent être comprises sans aucune maîtrise de la langue qui les contient (D'Anselmo et al. 2019 : 5), et il est des graphèmes si figuratifs qu'ils en deviennent reconnaissables interculturellement. On notera que l'expressivité des images transite bien souvent par des segments transgressant les règles des codes dans lesquels ils s'inscrivent. Les images verbales violent régulièrement les règles phonotactiques de leur langue (Hinton et al. 1994 : 9 et Akita et Pardeshi 2019 : 137). L'idéophone anglais {boing} s'affranchit par exemple de la règle selon laquelle « /ɔɪ/ as a diphthong does not otherwise occur before the velar nasal /ŋ/ » (Thompson 2018 : 2). À l'écrit, le sinogramme ○ *líng* [zéro] semble être le seul graphème comportant un cercle complet dans un système majoritairement rectiligne (Ladd 2014 : 128). Ces particularités formelles permettent aux signes qui les contiennent de pointer vers leur iconicité ; nous reviendrons plus tard sur le rôle indexant des segments marqués.

Le renvoi à un signifié sensoriel dépend lui aussi, dans une certaine mesure, de paradigmes dans lesquels s'inscrit le signe : ceux des conventions graphiques et auditives de la culture dont il émane. Ces deux systèmes constituent la face symbolique des hypoicônes : ils altèrent l'image et la modifient pour l'inscrire en leur sein. Imposer des frontières nettes aux habitudes visuelles d'un groupe donné pour les systématiser peut s'avérer problématique. L'établissement d'un code repose en effet sur des oppositions fondatrices aujourd'hui acquises sur le plan visuo-spatial, mais dont l'élaboration a longtemps fait débat dans la littérature (Groupe μ 1992 : 94-95). L'opposabilité des phonèmes et l'exhaustivité de la structure phonologique ne sont pas non plus sans poser problème, spécialement lorsqu'on les considère dans le cadre de l'énonciation idéophonique. C'est pourtant sur ces deux notions fondamentales que repose la double articulation, et donc la constitution d'un code linguistique oral fermé (Ladd 2014 : 112-120). Ainsi, aucun des deux systèmes n'est parfaitement étanche, et l'image est en tout état de cause mieux comprise comme un signe taillé par et pour les sens, indépendamment des conventions.

4.4 Les images linguistiques du point de vue syntagmatique

Le langage est doublement articulé : tout signe linguistique est un assemblage d'unités minimales dont la combinaison permet l'accès à un signifié. Ceci est également vrai pour les signes iconiques : en effet, à l'instar des signes prosaïques⁸, les hypoicônes constituent des assemblages d'unités minimales. Cependant, contrairement aux signes non-iconiques, qui sont des emboîtements d'unités n'ayant de valeur que par opposition aux autres unités de leur paradigme, les images linguistiques « [...] *[are] not composed of meaningless parts, rather every part of the whole is itself meaningful* » (Haiman 2018 : 129). Les images linguistiques vont donc à l'encontre du principe de double structuration de la langue (Ladd 2014 : 13) : bien qu'elles n'aient, du point de vue linguistique, qu'une valeur oppositionnelle, elles correspondent à un signifié.

Lorsqu'un stimulus existant parallèlement comme un signe linguistique est identifié par l'interprétant comme une image, cette interprétation a lieu au niveau des unités minimales : la mimique proposée par ces icônes est auto-contenue et émane de leurs traits. Leur valeur s'en verra cependant modifiée lorsqu'abordées du point de vue syntagmatique. La syntaxe joue en effet un rôle capital dans l'attribution des fonctions du signifiant (Klinkenberg et Polis 2018 : 17). La valeur linguistique et iconique attribuée à une forme donnée dépend largement des unités qui l'avoisinent et du contexte dans lequel elle s'inscrit. Du point de vue linguistique, tout d'abord, phonèmes et graphèmes ne renvoient pas au même contenu en fonction de la position qu'ils occupent : la valeur d'une même unité du point de vue du paradigme est en partie déterminée par ce qui lui est directement adjacent. « [E]n français, <g> suivi de <a> = /g/, mais <g> suivi de <e> = /ž/ » (Klinkenberg et Polis 2018 : 17) ; de la même manière, des phénomènes de sandhi altèrent la réalisation d'un phonème selon ce qui lui est directement contigu, *e.g.* <grand roi> = /gʁã ʁwa/, mais <grand homme> = /gʁãt_om/.

Le signifié sensoriel auquel renvoie un signe donné dépend également du contexte linguistique et matériel dans lequel il s'inscrit. La graphie <bed> est par exemple parfois citée comme « *a perfect icon for the object 'bed' : the upright strokes of the 'b' and 'd' functioning as the bedposts and the circular 'o' attached to the strokes of the b and d functioning as the*

⁸ *i.e.* non-iconiques. Ce terme, bien que relativement répandu dans la littérature, n'est pas sans susciter certaines controverses. L'iconicité ne connaît pas de frontières nettes, et découper le lexique d'une langue donnée en deux catégories discrètes sur le critère d'arbitrarité peut en effet s'avérer problématique. L'emploi d'une telle étiquette, bien qu'imprécise par nature, ne nous semble cependant pas dénué de sens pourvu que l'on garde à l'esprit que les rapports entre iconicité et conventionnalité ne sont jamais absolus.

pillow (or head) on one side, and the elevation of the feet on the other » (Nänny et Fischer 1999 : xviii). On le voit, chacun des graphèmes de {bed} peut être considéré comme une image à part entière, mais ces icônes fonctionnent d'autant mieux lorsqu'on les considère dans leur contexte. Ainsi, {b} peut être perçu isolément comme renvoyant au signifié visuel [tête de lit], mais cette interprétation trouve son sens et sa force lorsqu'on considère les relations qui unissent ce graphème aux deux autres pour former le signifié [lit].

L'effet bouba-kiki est lui aussi mieux compris lorsque l'on envisage les images qu'il propose dans leur globalité. L'association entre les formes {bouba} et {kiki} et les signifiés [rond] et [pointu] est généralement attribuée à la fréquence de la voyelle (Shang et Styles 2017 : 2). Cependant, les autres segments composant ces formes jouent indubitablement un rôle dans ces projections. La linguistique comparative et les études de symbolique phonétique⁹ ont en effet identifié une association entre les consonnes labiales et les voyelles arrondies (/b/ et /u/ dans {bouba}) avec le signifié [rond] (Shang et Styles 2017 : 3). Le /k/ du signifiant {kiki} renvoie quant à lui au caractère abrupt (Johansson et al. 2020 : 270) de la forme à laquelle on le fait souvent correspondre. Chacune des unités de seconde articulation y est donc individuellement investie de sens par l'interprétant, et leur assemblage permettra conséquemment de créer une image plus évocatrice encore que la simple somme de ses constituants. La sélection d'un segment dans le paradigme est donc déjà significative, mais le contexte syntagmatique permet de renforcer l'expressivité de chacune de ces unités minimales.

4.4.1 L'énonciation imagique

Nous l'avons vu, les images sont déjà expressives du point de vue de l'énoncé, c'est-à-dire « du texte réalisé » ; toutefois, leur potentiel figuratif n'est à notre sens pleinement compris que lorsqu'on les considère dans leur globalité, c'est-à-dire en incluant à notre analyse l'énonciation, « l'acte de production du texte » (Dubois 1969 : 100). Les images sont des performances expressives qui montrent leurs objets plus qu'elles ne les disent (Haiman 2018 : 79). Cette monstration passe, nous l'avons vu, par les segments qui la composent et les relations qui lient ces segments entre eux, mais également par la façon dont ils sont réalisés. L'énonciation des images linguistiques est en effet typiquement caractérisée par « un surcroît d'enthousiasme » (Voeltz et Kilian-Hatz 2001 : 387), c'est-à-dire par une démonstrativité

⁹ « *Sound symbolism* » est l'appellation généralement réservée aux associations son-sens dans la littérature anglo-saxonne (cf. notamment Hinton et al. 1994). Ce terme, sans être en contradiction directe avec la terminologie peircienne, se prête à notre sens mal à la description de ces signes que nous concevons avant tout comme des images. Nous réservons donc son emploi à la désignation de cette sous-branche de la linguistique comparative.

particulière qui joue une double fonction. D'une part, l'énonciation iconique est dotée d'une expressivité propre qui peut abonder dans le sens de l'énoncé imagique et ainsi de renforcer sa figurativité première. D'autre part, l'énonciation iconique est, nous le verrons, typiquement inconventionnelle ou marquée, ce qui permet au signe d'indexer sa propre figurativité.

4.4.2 Les jeux de textures dans l'énonciation imagique

L'analogie entre <bed> et son objet n'existe que dans un mode d'énonciation particulier. Ce même énoncé, s'il était actualisé en <BED> ou <bedt>, perdrait de fait une partie de sa substance imagique. Les fûts des graphèmes et <D> pourraient toujours être perçus comme des colonnes de lit, leurs panses comme la tête et les pieds d'un dormeur (Nänny et Fischer 1999 : xviii) ; ces traits sont cependant plus saillants si ce signifiant est énoncé en <bed>. Ainsi, l'emploi d'un allographe (ou, nous le verrons, d'un allophone) en particulier conditionne l'expressivité du signe dans sa globalité. Il nous faut donc tenir compte de l'énonciation, c'est-à-dire des « processus de production et de réception de l'énoncé » (Klinkenberg et Polis 2018 : 21).

Dans son énoncé, l'onomatopée « *chut !* » fonctionne déjà comme une intimation au silence : le segment {ʃ} « aide à représenter l'image acoustique du chuchotement » (Akita et Dingemans 2019 : 8) et confère au signe une partie de sa figurativité. Cette dernière peut cependant potentiellement être renforcée par une énonciation en accord avec son signifié iconique, par exemple en la chuchotant. L'onomatopée {boing} semble, quant à elle, proposer une imitation d'un rebond par le biais du mouvement de l'arrière vers l'avant et du bas vers le haut de sa diphtongue /ɔɪ/, mais cette imitation n'en sera que plus convaincante si le locuteur exagère ce mouvement ascensionnel dans son actualisation. Énoncé et énonciation peuvent donc chacun être dotés d'une expressivité propre, décorrélables et analysables séparément. L'un et l'autre sont cependant généralement mus par une même intention expressive, et sont donc mieux compris comme fonctionnant conjointement et s'alimentant mutuellement.

Certains signes ne sont iconiques que par les jeux de textures que propose leur énonciation, c'est-à-dire les modulations grammématiques¹⁰ et prosodiques qui façonnent leurs traits, leurs volumes, leurs couleurs ou fréquences, etc. L'énoncé /lɔ̃/ [long], en apparence totalement prosaïque, peut par exemple revêtir une démonstrativité nouvelle dans sa réalisation : en augmentant la quantité vocalique du signe (e.g. « un *looong* voyage »), l'énonciateur peut

¹⁰ *i.e.* dans la façon dont l'écriture s'inscrit dans l'espace et comment elle transgresse ou non les normes de l'écrit (cf. Klinkenberg et Polis 2018).

proposer un signifié sensoriel reflétant iconiquement le signifié linguistique du lexème (Perniss et Vigliocco 2014 : 1), ce qui lui permet conséquemment d’injecter de l’expressivité dans un signe qui en était initialement dépourvu.

Les signes écrits sont, eux aussi, tous susceptibles de devenir iconiques dans leur énonciation. Dans la bande dessinée, les onomatopées écrites sont, comme leurs homologues oraux (Dingemanse 2015 : 946 et Haiman 2018 : 82-93), hautement marquées tant dans leur énoncé que dans leur énonciation. L’image <TRRRAOOOÏNG> ci-dessous (cf. fig. 4) est par exemple inconventionnelle tant graphématiquement que grammématiquement. Elle se distingue à la fois par sa graphie particulière et les variations de tailles et de traits de son actualisation :

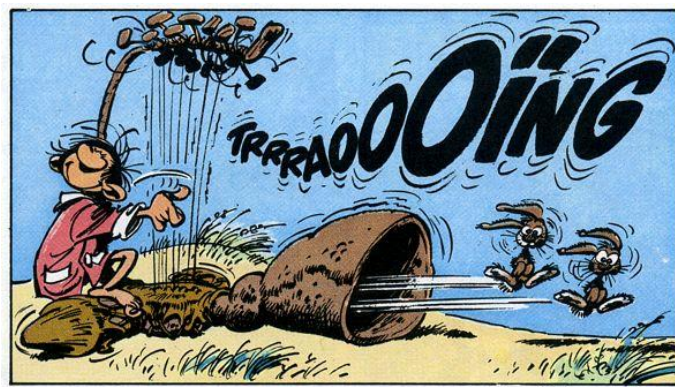


Fig. 4 – Exemple d’énonciation écrite marquée (Franquin 1968 : 58)

Ces variations sont également applicables aux signes prosaïques. Les traits du signifiant <vraiment> n’évoquent par exemple en rien l’intensification, mais son allographe <VRAIMENT> reflète son signifié linguistique, non seulement de façon imagique (puisque les caractères qui le composent sont plus grands) mais aussi symboliquement (l’emploi de majuscules étant communément associé à l’emphase, *in* McCulloch 2019 : 145).

Les signifiants /lõ:/ et <VRAIMENT> sont, du strict point de vue de l’énoncé, totalement prosaïques. La première des deux fonctions de l’énonciation imagique ne peut donc être remplie. Puisque ces énoncés ne renvoient à aucun signifié iconique, ce dernier ne peut naturellement pas être renforcé par l’énonciation. Ce que nous considérons comme la seconde fonction de l’énonciation iconique, à savoir la fonction indexante, peut toutefois être assurée indépendamment de la figurativité initiale de l’énoncé qu’elle modifie. Une énonciation marquée pointe à l’intention de l’énonciataire vers la velléité iconique de l’énonciateur. Ainsi, l’atypicalité du signifiant, à défaut de garantir l’accès au signifié iconique, permet au moins de signaler son existence (cf. fig. 5).

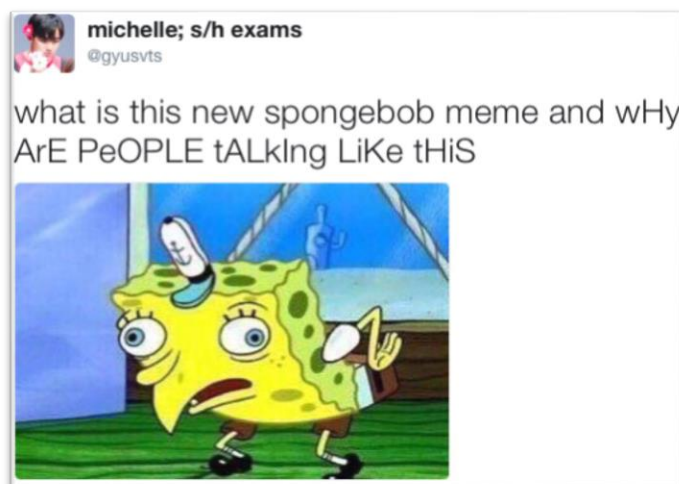


Fig. 5 – Exemple d'énonciation écrite marquée (KnowYourMemes)

L'exemple ci-dessus est marqué sur le plan grammématique : l'irrespect de la norme typographique selon laquelle les majuscules marquent le début de la phrase indique au lecteur la volonté expressive du scripteur, c'est-à-dire son intention d'émettre une signification autre que celle qui émerge des graphèmes en combinaison. À l'oral, cette fonction indexante est assurée par les modulations prosodiques. Les images verbales ne sont en effet pas prononcées « *in a droll, business-as-usual tone of voice* » ; au contraire, elles sont caractérisées par une énonciation typiquement vive et expressive (Voeltz et Kilian-Hatz 2001 : 398). En termes linguistiques, on dira que les images verbales correspondent habituellement au pic prosodique de leur syntagme (Kita 1997 : 397) et sont régulièrement accompagnées d'une hausse de volume et de fréquence (Haiman 2018 : 82-93). Ces caractéristiques semblent permettre même aux interprétants les plus naïfs d'identifier avec succès les signes iconiques :

« *H.A. Gleason demonstrated this by playing a recording of Ewe for a person who had never before heard the language, but whose language also made free use of ideophones. He asked him to signal each time he heard what he thought was an ideophones. Dr. Gleason estimated that the person recognized more than half of the ideophones present and never identified as an ideophone any word that was not one* » (Voeltz et Kilian-Hatz 2001 : 387).

Les images linguistiques sont ainsi inconventionnelles (et donc expressives) tant dans les segments dont elles font emploi que dans la façon dont elles sont réalisées. L'énonciation iconique renforce parfois la figurativité du signe qu'elle modifie, et pointe systématiquement vers l'existence de cette intention figurative. Nous n'avons cependant jusqu'ici considéré qu'un seul aspect de l'énonciation iconique. Les choix que nous qualifions ici de « texturaux » concernent les modulations de forme, de qualité, de fréquence, etc. L'énonciation recouvre en

effet une multitude de facteurs ; une description exhaustive de ces derniers dépasserait largement le cadre de cette étude. Nous voulons simplement ici insister sur le fait que ces modulations peuvent être dotées d'une expressivité propre qui peut renforcer celle de l'énoncé et indiquer l'existence d'une intention iconique de la part de l'énonciateur.

Nous faisons ici le choix d'isoler arbitrairement ce que nous considérerons comme une seconde catégorie de modulations énonciatives, à savoir celle des jeux d'agencement du signe sur son support. Ces phénomènes, qui font pourtant partie des fonctions grammématiques et prosodiques, sont ici envisagés séparément afin de mieux décrire les différences qui séparent les dispositions des signes écrits et oraux. Les agencements marqués jouent un rôle similaire à celui des fonctions plastiques que nous décrivions ci-dessus, c'est-à-dire qu'ils ont simultanément la faculté de renforcer l'image contenue dans l'énoncé et d'indexer l'existence de cette image. Dans son poème *The Red Wheelbarrow*, William Carlos Williams engendre une icône par le seul jeu de la disposition des mots sur la page :

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chicken

Fig. 6 – *The Red Wheelbarrow* (Williams 1991 : 224)

Williams fait usage de la disposition des graphèmes sur le support pour représenter l'objet de son image : une brouette. Ses sauts à la ligne donnent lieu à des graphies marquées, tant du point de vue de l'énoncé que de l'énonciation : scinder le mot *wheelbarrow* en deux transgresse la graphie normative du mot, et permet simultanément à Williams de donner à ses vers leur forme évocatrice. Ainsi, un même stimulus est susceptible d'être à la fois lu scripturalement et sensoriellement (Klinkenberg et Polis 2018 : 40) ; dans le cas de *The Red Wheelbarrow*, ces deux interprétations renvoient à un même signifié [brouette], ce qui positionne le poème dans sa globalité comme un signe iconique. Les textes agencés de telle sorte à ce qu'une lecture iconique soit possible en surcroît de la lecture graphémique sont généralement appelés « calligrammes », genre que l'on associe fréquemment à Guillaume

Apollinaire, mais qui trouve des équivalents « dans toutes les cultures [...] [et] avec tous les types d'écriture » (Klinkenberg et Polis 2018 : 39).

Les images verbales sont, elles aussi, caractérisées par une disposition marquée sur leur support. Les idéophones sont en effet typiquement suivis d'une pause dans le discours (Haiman 2018 : 82-83). Sans pouvoir s'affranchir de la linéarité du langage oral, ils constituent donc une rupture dans le flux qui, en plus de pointer vers le contenu iconique pour focaliser l'attention du receveur, peut potentiellement alimenter plus avant l'image contenue dans l'énoncé. Dans {clac}, cette pause caractéristique des images orales afflue par exemple dans le sens du phonème /k/ qui décrit « *abruptness through the stop* » (Johansson et al. 2020 : 270). Cette « disposition », non plus tabulaire, comme dans le cas des calligrammes, mais inévitablement linéaire, joue sans doute un rôle dans l'identification des signes iconiques : les pauses qui suivent typiquement les images verbales ont probablement aidé l'interprétant ne parlant pas un mot d'ewe à identifier avec succès les signes iconiques. Nous reviendrons plus tard (cf. I, §5.2) sur les différentes syntaxes qui régissent l'agencement des signes écrits et oraux.

5. Les diagrammes linguistiques

5.1 Les diagrammes linguistiques du point de vue paradigmatique

Les diagrammes sont avant tout des icônes de relation (*in* Perniss et al. 2020 : 309). Contrairement aux images qui sont auto-contenues, les diagrammes n'existent que par la ressemblance structurelle qu'ils entretiennent avec leur objet. La motivation relative saussurienne que nous évoquions plus haut (cf. I, §2.2.3) « constitue une forme particulière d'iconicité diagrammatique » (Polis 2008 : 49). Le signifiant « pommier » n'est pas imagique ; rien, dans les sons qui le composent, ne semble évoquer l'objet qu'il désigne. Ce signe est cependant motivé, non pas par la réalité extérieure, mais par les liens qu'il entretient avec les autres membres de son paradigme. Les relations qui lient les monèmes « pomm- » et « -ier » aux autres membres de leur paradigme leur « confère[nt] [...] une partie de [leur] valeur » (Polis 2008 : 48). Le locuteur connaissant déjà « cerisier » et « pomme » pourra en effet deviner le sens de « pommier » (Saussure 1971 : 181).

5.1.1 Les diagrammes dans le paradigme de première articulation

La motivation relative lie plusieurs unités de première articulation avec d'autres membres de leur paradigme pour renvoyer à un contenu par association à l'unité référente. Les systèmes d'écriture logographiques font régulièrement emploi d'un dispositif similaire

(Coulmas 1996 : 124). Dans un souci d'économie et de désambiguïsation (Coulmas 1989 : 44), les écritures sémograpiques recourent souvent à des unités subgraphémiques appelées « classificateurs ». Les classificateurs, contrairement aux morphèmes, ne correspondent à aucune forme phonique : leur rôle consiste à spécifier le sens du graphème complexe auquel ils appartiennent en donnant une indication sur sa classe sémantique (Coulmas 1996 : 124). Par exemple, en sumérien, « *[t]he sign for 'plough' prefixed by that for 'wood' [...] was to be interpreted as the tool rather than the activity, while the sign for 'man' instead of 'wood' could either mean 'man plough' or 'ploughman', eventually yielding a new complex sign with the latter meaning.* » (Coulmas 2002 : 47-48). Ainsi, le déterminatif [homme], qui indique que le signe qui le contient ne désigne non pas l'outil mais son utilisateur, fonctionne de façon analogue aux suffixes du français qui permettent par exemple de distinguer le lieu (*e.g.* « boulangerie ») de la fonction (« boulanger »).

5.1.2 Réduplication

Les cas de motivation relative sus-cités impliquent la mimique par un signe d'autres unités contenues dans le paradigme monématique (Eco 1988 : 84). Certains diagrammes sont, au contraire, leurs propres unités référentes. En d'autres termes, ils s'auto-imitent ; on les dit alors rédupliqués (Polis 2008 : 52). La réduplication, qui peut être totale (*e.g.* « foufou ») ou partielle (« fofolle »), est un phénomène « largement répandu [...] [et] représenté sur les cinq continents » (Morgenstern et Michaud 2007 : 2 et Haiman 2018 : 140). Il est particulièrement prévalent, nous le verrons, dans les franges non-prosaïques du vocabulaire (Dingemanse 2015 : 949).

La quasi-omniprésence du phénomène, lorsque couplée à l'expressivité qu'on lui prête souvent, fait de la réduplication un sujet « propice à la recherche de propriétés sémantiques communes à ses diverses manifestations » (Morgenstern et Michaud 2007 : 118). Ces recherches semblent cependant peu concluantes ; ses applications sont en effet si diverses que l'on ne peut généraliser les apports de la réduplication sur le plan du contenu (Moravcsik 1978 : 325). En effet, la fonction adoptée par les redoublements expressifs semble majoritairement *language-dependent*. Par ailleurs, toutes les occurrences de réduplication ne sont pas iconiques, et rien ne semble permettre de distinguer avec précision les cas où elle n'indique qu'un « décalage par rapport à la forme simple » de ceux où elle est réellement expressive (Polis 2008 : 52 et Dingemanse 2015 : 948).

Certaines tendances universelles se dégagent cependant concernant les signifiés associés à la reduplication. Elle assume une fonction tantôt hypocoristique (*e.g.* « chien-chien »), tantôt intensificatrice (*e.g.* « très, très vite », dans Morgenstern et Michaud 2007 : 120-124). Le redoublement du signifiant peut également dénoter l'itération (*e.g.* l'imitatif japonais *goro*, « *heavy object rolling once* » contre *gorogoro*, « *heavy object rolling iteratively* », in Kita 1997 : 400) et la pluralité (en Tok Pisin, *kain* « sorte » donne *kain-kain* « toutes sortes », in Nose 2011 : 64). Dans ce dernier cas, le signifiant redoublé semble avant tout conventionnel. Cependant, bien que la reduplication puisse affecter même les lexèmes les plus prosaïques, elle entretient une relation privilégiée avec les images verbales (Haiman 2018 : 143). La fonction hypocoristique est par exemple largement associée au langage enfantin ou adressé à l'enfant (Polis 2008 : 52), registre où les énoncés idéophoniques sont particulièrement prévalents : « [*in Japanese,*] *caretakers extensively use onomatopoeias as object names (e.g. 'wan-wan', dogs' barking to refer to dogs)* » (Imai et Kita 2014 : 2).

Les adverbes grecs {tsáka-tsáka} [directement], {tsúku-tsúku} [avec assurance] et {tsáf-tsúf} [en un instant] sont idéophoniques : l'attaque {ts} y évoque « la rapidité et la facilité avec laquelle l'action à laquelle ils se réfèrent est accomplie » (Perniss et al. 2019 : 112). Ces trois lexèmes reposent sur un même segment expressif ; cependant, en s'imitant mutuellement, ils renforcent également la convention sur laquelle repose l'association entre le signifiant {ts} et les signifiés [rapide, facile], signifiés auxquels le locuteur accèdera donc simultanément par le biais d'une image, d'un diagramme, et par la part de symbolisme qui caractérise les signes linguistiques (Perniss et al. 2020 : 318). Enfin, {tsáka-tsáka, tsúku-tsúku, tsáf-tsúf} sont tous trois redupliqués : ces adverbes, en plus de s'en référer aux deux autres, mimiquent leur propre structure. Ainsi, « [l]'icône-image et l'icône-diagramme ne sont pas mutuellement exclusives », et peuvent même « renforcer l'effet signifiant au sein d'une même entité » (Polis 2008 : 53).

La représentation graphique de lexèmes redupliqués dans un système phonographique tel que l'alphabet grec implique également une reduplication sur le plan graphématique. En effet, dans les systèmes où graphèmes et phonèmes sont étroitement liés, la répétition de l'un entraîne naturellement la répétition de l'autre. Ceci est majoritairement vrai aussi dans les scripts sémograpiques : un lexème redupliqué (*e.g.* l'onomatopée chinoise {gāgā} « coin-coin ») sera également représenté par un graphème redupliqué (嘎嘎). Cependant, si la répétition à l'oral implique nécessairement la répétition à l'écrit, l'inverse n'est pas vrai : certains sémogrames complexes peuvent en effet correspondre à un lexème simple. En

mandarin, le lexème simple *sēn* [forêt] s'écrit par exemple 森, lui-même étant un graphème complexe rédupliquant le radical 木 [arbre]. Il nous faut donc ici marquer la différence entre les systèmes phonographiques et sémograpiques ; dans les seconds, « *the graphic complexity of the signs is not related to the internal structure of the word* » (Coulmas 2002 : 47).

5.1.3 Les diagrammes dans le paradigme de seconde articulation

Nous n'avons envisagé jusqu'ici que les cas où le signifiant et le référent diagrammatiques appartiennent tous deux aux paradigmes de première articulation. Les segments imités par « pommier » ou « dix-neuf », pour reprendre des exemples précités (cf. I, §2.2.3), sont en effet des unités significatives renvoyant à un contenu. Il arrive cependant que certaines unités cénémiques correspondent à un signifié, non pas parce que leurs traits évoquent les qualités sensibles du référent qu'ils servent à désigner, mais par simples associations successives : on les appelle alors phonesthèmes (Nänny et Fischer 1999 : xxix). Les phonesthèmes sont des rationalisations *ex post facto* : leur existence n'est en rien motivée par la réalité extérieure et requiert la perception d'une relation entre une unité de forme et une unité de sens par un interprétant. Pour reprendre un exemple de l'anglais maintes fois rebattu,

« [...] *the cross-patterning of /gl/ "phenomena of light" and /fl/ "phenomena of movement" with (1) /itr/ "intermittent", (2) /ow/ "steady", and (3) /er/ "intense":*

glitter...flitter

glow...flow

glare...flare » (in Bolinger 1950 : 119).

Le sens des unités submorphémiques mentionnées ci-dessus est purement arbitraire. Rien, en effet, dans les qualités sonores de /gl/, n'évoque un quelconque « phénomène de lumière ». Cette association n'émerge qu'*a posteriori* ; contrairement aux images, qui émanent des traits mêmes du signe, les phonesthèmes n'existent qu'à travers l'interprétant. Sans locuteur, sans processus perceptif, les relations unissant les phonesthèmes à leurs signifiés n'existent pas (Nänny et Fischer 1999 : 129).

Certaines associations forme-sens conventionnelles remontent plus loin encore dans la diachronie que les lexèmes qui les portent. Lorsqu'un unique étymon diverge en plusieurs lexèmes, les formes qui en résultent semblent généralement proches sur le plan de la forme comme sur celui du contenu. Le phonesthème /sl/, qui suggère « *trimness and delicacy* », est par exemple contenu dans *slim*, *slender*, *sleek* ou *slight* (in Haiman 2018 : 312). Ces deux

derniers exemples proviennent tous deux du vieil anglais *sliht* « lisse, uniforme » (Hoad 2000 : 443) : l'association arbitraire entre le signifiant /sl/ et le signifié [*trimness and delicacy*] est donc attestée dans la diachronie.

Les sélections dans le paradigme graphémique sont également parfois motivées étymologiquement : le choix de <ph> plutôt que <f> pour exprimer le signifié /f/ signale par exemple (à tort ou à raison) l'hellénicité de l'étymon par association extracodique à la lettre <Φ> (Cook et Ryan 2016 : 120). Ce renvoi à l'origine grecque du lexème permet conséquemment de l'identifier comme appartenant au vocabulaire technique ou scientifique (Coulmas 1989 : 174). Le signifiant <ph> est donc aujourd'hui associé au signifié [technique] ou [scientifique], et cette association est maintenue même dans les lexèmes n'étant pas d'origine grecque. « Nénuphar » nous vient par exemple de l'égyptien ancien à travers l'arabe¹¹ ; son emploi de <ph> n'a donc rien d'étymologique, mais il permet de le rattacher à euphorbe, daphné, raphia, etc. Ainsi, le point de vue diachronique nous permet de comprendre au moins partiellement comment l'association entre <ph> et [scientificité] a émergé, mais il n'est pas nécessaire à l'identification de telles associations en synchronie.

En imitant structurellement leur étymon, les graphies étymologiques entraînent parfois une modification de la forme phonique à laquelle elles correspondent :

« For example, Modern English author descends from a Middle English spelling auctor/autour, reflecting the Latin root auctor. In the sixteenth century, the spelling aucthour was introduced, reflecting a supposed Greek etymology with <θ>. In a subsequent change, the <c> was dropped, leading to the modern spelling author, which subsequently triggered the pronunciation with [θ] used today. » (Cook et Ryan 2016 : 122).

Ces réanalyses ne se contentent pas de réaffirmer l'existence d'influences mutuelles entre langue écrite et langue orale : elles sont également révélatrices de la façon dont les lecteurs de l'anglais comprennent et interprètent leur système scriptural. Dans l'exemple sus-cité, la proximité du graphème étymologique <h> avec le phonogramme <t> entraîne une réinterprétation des deux unités comme un seul digraphe <th>, correspondant lui-même au signifié /θ/. Il s'agit bien là d'un phénomène d'iconicité diagrammatique : par cette analyse, le lecteur rapproche plusieurs segments existant au sein du même paradigme. Notons que les cas où le signifiant en langue cible d'un lexème exogène est basé sur sa graphie plutôt que sur sa forme phonique en langue source semblent plus fréquents encore dans les écritures

¹¹ Cf. TLFi « nénuphar ».

sémographiques, où la correspondance graphème-phonème est plus lâche. Le lexème anglais *club* a par exemple été « *transformed into Japanese as kurabu, written [...] 俱樂部 [...]* borrowed by Modern Chinese as 俱樂部 jùlèbù » (Zuckermann 2003 : 48).

5.1.4 Diagrammes et création lexicale

Le phénomène inverse est également attesté : l'association d'un signifiant sonore avec une autre unité verbale référente, formellement proche mais originellement non-apparentée, peut conséquemment entraîner une modification de la forme graphique qui y correspond. Le substantif « girouette » provient par exemple du vieux norrois *veðrviti*, de *veðr* « météo » et *viti* « qui indique »¹². Le lexème a postérieurement été rapproché de *gírer* « tourner » et *rouette* « petite roue » (Picoche 1983 : 328), ce qui a provoqué une modification de sa forme écrite initiale (*wirewite*) pour la rapprocher de celle que l'on connaît aujourd'hui. Ces instances de remotivation sont des cas particuliers d'iconicité diagrammatique connus comme *folk-etymology* ou « étymologie populaire ». L'étymologie populaire peut être définie comme suit :

« (a) the transfer, within the bounds of a given language, of some isolated word, occasionally opaque, from its residual (moribund) lexical family to some other, more vigorously thriving family ; and (b) the assignment of borrowed words or names (or else of bare fragments of such items) to appropriately similar native word families enjoying unimpaired health » (Malkiel 1993 : 19).

Un lexème rendu inanalysable, soit parce qu'il est d'origine exogène, soit par les phénomènes d'érosion phonétique successifs qui l'ont affecté au long de la diachronie, peut donc regagner en transparence en imitant la structure d'un autre lexème. D'un point de vue synchronique et descriptif, l'étymologie populaire est donc un cas particulier de motivation relative, elle-même n'étant que l'une des nombreuses configurations que peut adopter l'iconicité diagrammatique linguistique. En effet, rien, dans la définition de la motivation relative proposée par Ferdinand de Saussure, ne la limite aux emprunts de monèmes contemporains ou intracodiques (1971 : 183). Les différences entre les cas d'étymologies populaires et de motivations relatives ne surgissent que si l'on adopte une perspective prescriptiviste (*i.e.* en se basant sur la vérité du lien étymologique entre le signifiant diagrammatique et son unité référente) ou diachronique (puisque l'une est *remotivée*, impliquant alors une perte de transparence à un certain point de la diachronie).

¹² Cf. TLFi « girouette ».

Il nous reste à envisager un dernier processus diagrammatique de production lexicale : le *blending*. Les mots-valise (*i.e.* les lexèmes résultant du *blending*) sont des mots ayant été forgés sur la fusion d'autres lexèmes existants ; le bien connu *brunch* est par exemple un amalgame de *breakfast* et *lunch* (Lepic 2016 : 98). Ce procédé formatif se distingue des deux autres sus-cités par l'intentionnalité qui le caractérise (Ronneberger-Sibold 2008 : 155), puisque le *blending* est généralement employé dans la formation de néologismes (Lepic 2016 : 98). Les mots-valise se distinguent en effet par leur introduction d'un nouveau sémème, les néologismes servant généralement à désigner un concept nouveau ou ne correspondant à aucun lexème dans la langue cible (Zuckermann 2003 : 87).

Les *blends* sont généralement transparents et clairement compositionnels (Ronneberger-Sibold 2008 : 176) ; contrairement aux étymologies populaires, leurs origines diagrammatiques ne sont pas camouflées (Zuckermann 2003 : 63). Cependant, les signifiés des *blends* ne se résument pas à la somme des signifiés de leurs constituants : en effet, « le mot-valise est tout autre que la fusion fortuite de deux mots existants » (Grésillon 1984 : 88). Le lexème « spanglish » est, par exemple, loin d'être opaque ; pourtant, un simple rapprochement des signifiés de *Spanish* et *English* ne suffirait pas à rendre compte de la diversité du phénomène social et linguistique qu'il décrit. Le *blending* est donc analogue aux juxtapositions de deux unités de première articulation que constitue l'emploi de déterminatifs dans les systèmes sémographiques : en effet, adjoindre le radical « homme » au signe « labourer » « [...] eventually [yields] a new complex sign » (Coulmas 2002 : 47-48). Ce procédé formatif graphémique est, nous le verrons (cf. II, §3.1.2), relativement productif dans le système sinographique (DeFrancis 1989 : 125). La réutilisation de segments de première articulation semble quoi qu'il en soit aller directement à l'encontre du principe d'arbitrarité du signe, puisqu'il « réaffirme les régularités de la langue » (Grésillon 1984 : 139). Dans la section suivante, nous analyserons comment les diagrammes permettent une structuration du signe, et de manière plus générale, du code tout entier.

5.1.5 La fonction structurante des diagrammes

Les phénomènes de d'iconicité diagrammatique partagent un rôle commun : ils jouent dans la langue une fonction structurante qui permet de répondre au besoin de régularité éprouvé par les locuteurs (Polis 2008 : 45). Le principe d'arbitrarité du signe ne survient que relativement tard dans l'acquisition linguistique (Nänny et Fischer 1999 : xviii), et le désir de voir dans les noms une forme de naturalité semble ne jamais totalement disparaître (Hinton et al. 1994 : 5). Cette recherche de récurrence est particulièrement notable chez les enfants :

« *[c]hildren are also spontaneous folk-etymologists and tend to change forms and meanings of signs in such a way that they become in their eyes more 'natural'. For instance, Dutch children may refer to the word *rotonde* 'round-about', as *rontonde*, thereby indicating that they consider the expression to have a relationship with 'round' (Dutch /ront/ means 'round')* » (Nänny et Fischer 1999 : xviii).

Cette même démarche visant à faire sens du code peut également mener certains locuteurs pas entièrement familiers avec les normes morphosyntaxiques du français à produire des formes telles que « ils croivent » ou « les chevaux ». Ces signes sont bien sûr des diagrammes copiant la structure d'autres unités membres de leurs paradigmes respectifs, et bien qu'ils soient erronés d'un point de vue normatif, on ne peut que constater qu'ils témoignent d'un certain besoin de régularité de leurs énonciateurs. Saussure remarquait d'ailleurs déjà dans son *Cours de Linguistique Générale* que « [l]e pluriel anglais *ships* « navires » rappelle par sa formation toute la série *flags, birds, books* etc., tandis que *men* « hommes », *sheep* « moutons » ne rappellent rien » (1971 : 181). Ces formes qui « ne rappellent rien » semblent, dans une certaine mesure, difficiles à appréhender pour les locuteurs, et plus particulièrement pour les enfants de moins de 6 ans (Polis 2008 : 46).

L'application du schéma d'une forme sur une autre peut parfois, nous l'avons vu, supplanter la forme originale. Tout comme « girouette » s'est conventionnalisé à force d'emplois répétés, on ne peut exclure la possibilité que l'analogie rattachant « cheval » aux substantifs pluralisés en <-s> soit un jour acceptée du point de vue de la norme. Ce rapprochement ne constituerait qu'un exemple supplémentaire de motivation a posteriori introduisant « un principe d'ordre et de régularité » dans ce système « naturellement chaotique » qu'est la langue (Saussure 1971 : 182). Tous les systèmes naturels font usage de diagrammes (Perniss et al. 2020 : 317) ; en effet, il n'est de langue « où rien ne soit motivé » (Saussure 1971 : 183). Les diagrammes jouent donc un rôle capital dans la structuration du code.

5.1.6 Diagrammes et économie paradigmatique

Le rôle de ces (re)structurations internes ne se limite pas à assouvir la soif de régularité dont font preuve les usagers des codes linguistiques. Les diagrammes oraux et écrits, en réemployant des segments existants, limitent le nombre d'unités distinctes au sein de leurs paradigmes, facilitant ainsi la combinaison des unités minimales et, conséquemment, la manipulation du code (Coulmas 1989 : 48). L'emploi d'un système où chaque idée ou objet du monde correspondrait à un signe en tous points unique (*i.e.* n'utilisant jamais un phonème ou graphème contenu dans un autre signe du système) impliquerait certainement une charge cognitive considérable pour son utilisateur ; la double articulation du langage semble d'ailleurs constituer l'un des rares universaux linguistiques encore vérifié (Ladd 2014 : 112). Ainsi, la fonction des diagrammes linguistiques est capitale, et ce aussi bien en production qu'en compréhension : l'économie de répertoire représente en effet un avantage fonctionnel non-négligeable (Coulmas 2002 : 69).

La désignation de référents conceptuellement liés par des signifiants formellement similaires représente une économie dans l'inventaire de première articulation. Désigner le laboureur et son outil ou le boulanger et son officine en faisant emploi d'un même segment représente un avantage cognitif : il semblerait en effet que les graphèmes (Coulmas 1989 : 48) et les lexèmes (Villalva et Pinto 2018 : 164) complexes ou composés soient plus faciles à traiter que leurs homologues simples. Les avantages cognitifs des associations entre un segment submorphémique et un signifié sont quant à eux incertains. À notre connaissance, aucune étude à ce jour ne s'est penchée sur la vérité psychologique des phonesthèmes et les éventuels effets facilitateurs qui en découleraient.

La description des conséquences d'une économie dans les paradigmes graphématiques et phonétiques est moins aisée. La taille du répertoire des unités de seconde articulation connaît des effets variés en fonction de la nature des signes qu'il contient. Cependant, que ces derniers soit scripturaux ou verbaux, un inventaire d'unités de seconde articulation réduit résulte en des unités de première articulation plus économiques, mais également plus ambiguës (Cutler et al. 2004 : 3 et Coulmas 1989 : 47). Dans le cas des signes oraux, cette ambiguïté sera majoritairement contrecarrée par le contexte syntagmatique ou pragmatique. Les signes écrits, dont l'encodage et le décodage sont généralement asynchrones, ne peuvent s'appuyer sur le monde-référent. Ils auront donc recours, nous le verrons (cf. I, §5.1.7), à d'autres procédés de désambiguïsation (Morin et al. 2018 : 739).

5.1.7 Diagrammes et désambiguïsation

La longueur moyenne des lexèmes d'une langue est directement liée au nombre de phonèmes distincts contenus dans son paradigme : « *languages with relatively more phonemes will clearly have more scope for making short words than a language with relatively fewer phonemes* » (Cutler et al. 2004 : 3). À l'inverse, les langues comportant peu de phonèmes dans leur répertoire « *will tend to have longer words, creating more opportunities for embedding* » (Cutler et al. 2004 : 5) ; en d'autres termes, elles feront plus fréquemment emploi de segments existants. Ainsi, les langues hautement diagrammatiques sur le plan phonématique tendent à donner lieu à des lexèmes ou des morphèmes plus ambigus, c'est-à-dire homophoniques.

Les conséquences d'un répertoire phonémique réduit sur le signe écrit dépendent de la nature du système scriptural utilisé. Dans les langues phonographiques, des lexèmes longs donnent naturellement lieu à de longues chaînes de graphèmes. Un système d'écriture où chaque phonème de la langue correspondrait rigoureusement et inéquivoquement à un seul graphème produirait des graphies composées d'un nombre d'unités de seconde articulation strictement identique à celui des lexèmes qu'elles représentent. Cependant, de tels systèmes sont rares, voire inexistantes (Coulmas 1989 : 47). La plupart des systèmes phonographiques contiennent au moins quelques attributions ambiguës ou déficientes, et plus la correspondance graphème-phonème d'un système donné est basse, plus les relations entre ces deux unités minimales seront complexes ou défailtantes (Coulmas 1989 : 47).

Les écritures phonographiques opaques ne peuvent par conséquent pas prétendre à un *mapping faithfulness* parfait (Coulmas 1989 : 47). Dans de tels systèmes, certains graphèmes représentent parfois deux phonèmes (*e.g.* <x> → /ks/). Le phénomène inverse est plus courant : l'emploi de digraphes (*e.g.* /θ/ → <th>), nécessaire lorsque le paradigme de seconde articulation d'un système d'écriture donné est plus économique que celui de la langue qu'il représente, constitue « *one of the more common strategies in alphabetic writing* » (Coulmas 1996 : 129). Les systèmes phonographiques opaques ont donc la faculté, au prix de représentations anti-économiques, de lever l'ambiguïté pesant sur certains signes verbaux : marquer « sûr » d'un accent circonflexe représente par exemple une charge supplémentaire pour le scripteur, mais permet au lecteur de distinguer ce lexème de la préposition « sur ». Ces déviations de la forme phonique ne sont naturellement pas possibles dans le langage verbal. La fonction de désambiguïsation y sera alors assurée par le contexte, bien plus utile dans la communication

orale que dans l'écrite, puisque cette dernière est généralement asynchrone (Morin et al. 2018 : 739 et Coulmas 1996 : 160).

Les systèmes sémographiques sont par nature bien moins économiques que les systèmes phonographiques. Les écritures représentant des unités de première articulation contiendront en effet un nombre de graphèmes distincts largement supérieur à ceux représentant des unités de seconde articulation (*in* DeFrancis 1989 : 182). Ce manque d'économie permet cependant de réduire l'équivocité qui accompagne parfois le signe oral (Coulmas 1989 : 46). En espagnol, les signifiés [voile] et [bougie] sont par exemple représentés par les mêmes signifiants /bela/ et <vela>, ne permettant donc pas leur distinction hors contexte.

Les systèmes sémographiques, puisqu'ils formalisent visuellement certains traits du signifié (Coulmas 1996 : 309), permettent de lever l'ambiguïté des lexèmes homonymiques. Par conséquent, dans de telles écritures, des unités verbales de première articulation identiques sur le plan de l'expression (*e.g.* les lexèmes mandarins /pau/ [câliner] et /pau/ [repus]) seront distinctes à l'écrit (respectivement 抱, formé à partir de 扌 [main, bras] et 饱, avec 饣 [alimentation]). Dans le système sinographique, la manipulation des composantes sémantiques, phonétiques et de leurs combinaisons est peu économique et représente une charge mnémonique certaine ; elle permet toutefois une inéquivocité pratiquement infaillible à l'écrit.

5.1.8 Remarques conclusives sur les diagrammes dans le paradigme

Les deux systèmes sémographiques faisant usage de diagrammes désambiguïsateurs cités jusqu'ici à titre d'exemples, à savoir le cunéiforme sumérien et le *hànzì* chinois, ont pour point commun de représenter des langues comportant « *plenty of monosyllabic homophonous morphemes* » (Coulmas 2002 : 59). Cette similarité n'est pas une coïncidence : il semblerait en effet que diagrammaticité orale (entendue ici comme la propension d'un code donné à utiliser des segments existant ailleurs dans le paradigme de première articulation) et désambiguïsation écrite soient liés. Ainsi, les langues contenant un grand nombre d'homophones, donc ayant un inventaire phonématique réduit, tendraient à être représentées par des systèmes peu économiques mais inéquivoques (Coulmas 2002 : 59).

De ce point de vue, il existe donc une relation inversement proportionnelle entre les tailles des paradigmes de seconde articulation écrit et oral, où les langues faisant emploi d'un petit nombre de phonèmes distincts tendraient à être représentées par un grand nombre de graphèmes ou de combinaisons de graphèmes et vice-versa. Cette constatation mériterait d'être

investiguée plus avant sur base de données empiriques, mais il semblerait quoi qu'il en soit que l'ambiguïté orale ou homophonie ait « *far-reaching consequences for the respective writing systems* » (Coulmas 2002 : 59). Poussé à l'extrême, ce point de vue pourrait même mener à une inversion de la relation de causalité entre homophonie et sémographie. En effet, Sampson (2015 : 683) propose l'hypothèse selon laquelle l'existence du système sinographique aurait pu fonctionner comme une sorte de garde-fou, permettant au mandarin parlé d'évoluer vers toujours plus d'homophonie sans pour autant compromettre l'univocité de la langue chinoise (*i.e.* écriture comprise) dans son ensemble.

5.2 Les diagrammes linguistiques du point de vue syntagmatique

Nous avons jusqu'à présent envisagé les diagrammes d'un point de vue paradigmatique, c'est-à-dire que nous nous sommes focalisés sur les relations liant les signifiants de première et de seconde articulation avec d'autres membres de leurs répertoires respectifs. Il nous faut maintenant aborder les liens entre ces signes et les autres signes du syntagme. En d'autres termes, nous allons ici analyser, non plus les associations entre « boulang- » et « pâtiss- », ni celles entre /b/ et /p/ ou et <p>, mais bien celles qui joignent les différents éléments en présence, *e.g.* « boulang- » à « -er », mais aussi « le » à « boulanger », et ainsi de suite.

Les relations entre « boulang- » et « -er » et entre « le » et « boulanger » sont iconiques au même titre que celles qui lient « boulanger » à « pâtissier » : en effet, « *the combination of words into syntactic groups but also the combination of morphemes into words exhibits a clear-cut diagrammatic character* » (Jakobson 1965 : 352). Il existe cependant une différence majeure entre les diagrammes paradigmatiques et syntagmatiques : si, dans les premiers, le référent iconique que nous envisagions était toujours linguistique, ce n'est pas le cas dans les seconds. Lorsqu'une structure syntaxique ou syntagmatique est qualifiée d'iconique, son référent n'est pas une unité de langue mais une structure conceptuelle (Haiman 1985 : 2). La diagrammaticité au niveau syntagmatique implique donc une imitation de la pensée humaine plutôt que de ses formalisations, ce qui ne facilite naturellement pas l'identification d'un objet. Ces difficultés peuvent même mener à remettre en question la pertinence de la démarche ; en effet, « on devrait toujours s'abstenir d'invoquer l'iconicité lorsque le référent iconique n'est pas clairement identifiable » (Polis 2008 : 58).

De plus, si l'on envisage le langage comme un reflet de la pensée humaine, tout y est diagramme : « *algebra is but a sort of diagram, and language is but a kind of algebra* » (*in* Jakobson 1965 : 350). De ce point de vue, proposer une description exhaustive des icônes de

relations dans la langue reviendrait à établir un modèle l'englobant toute entière. Nous n'avons donc naturellement pas pour ambition d'épuiser l'ensemble des diagrammes linguistiques, mais simplement de réaffirmer leur existence en commentant un cas d'imitation de la pensée par la langue particulièrement saillant à l'oral comme à l'écrit et fréquemment cité dans les littératures respectives aux deux modalités : la linéarité iconique.

Lorsque la structure du syntagme, *i.e.* l'agencement des éléments qui le composent, rappelle la structure du contenu qu'elle véhicule, on dira qu'elle est iconique (Hiraga 1994 : 7). L'exemple choisi par Roman Jakobson pour illustrer une similarité entre ordre linguistique et ordre réel des événements est des plus frappants : « *[t]he chain of verbs – Veni, vidi, vici – informs us about the order of Ceasar's deeds first and foremost because the sequence of coordinate preterits is used to reproduce the succession of reported occurrences* » (1965 : 350). L'ordre syntagmatique tend en effet à respecter la chronologie réelle des événements décrits : « *he came in and sat down* » est naturel, tandis que « *he sat down and came in* », sans être agrammatical, ne l'est pas (Hiraga 1994 : 4). Un examen plus attentif des rapports entre la linéarité du syntagme et celle du monde montre cependant rapidement les limites de l'analogie. L'intention rhétorique ou poétique de l'énonciateur peut par exemple provoquer une inversion des éléments du syntagme, tandis que les connaissances du monde de l'énonciataire entraînent parfois des interprétations autres que chronologiques, *e.g.* causales (Polis 2008 : 59). Ces rapports ne sont donc pas infaillibles et doivent être compris comme une tendance générale plutôt qu'une vérité absolue.

L'écriture est telle qu'elle « *map onto other levels of linguistic structure* » (Coulmas 2002 : 34). C'est donc naturellement que « la linéarité du discours conduit à une syntaxe graphématique globalement linéaire » (Klinkenberg et Polis 2018 : 33). Si l'on envisage l'écriture comme un reflet de la langue et la langue comme un reflet de la pensée, les principes de linéarité sus-mentionnés sont donc théoriquement applicables à la modalité visuelle. Il nous faut cependant souligner une différence de taille entre le déroulement du discours oral et écrit : si la parole s'inscrit nécessairement dans le temps dont elle ne peut s'affranchir, la linéarité scripturale n'est qu'une « projection spatiale du temps » (Klinkenberg et Polis 2008 : 18). Cette spatialité implique que la langue écrite soit régie simultanément par une chronosyntaxe et une toposyntaxe qui lui sont propres. La disposition des signes écrits est donc plus complexe et plus riche que celle des signes oraux (Klinkenberg et Polis 2018 : 33).

Tous les systèmes écrits sont linéaires (Coulmas 2002 : 151). En cela, l'écriture est comparable au discours oral, spécialement en production où « *there are analogies between the mechanics of the hand and those of the articulation apparatus* » (Coulmas 1989 : 177). En compréhension, le lecteur jouit cependant de certains privilèges auxquels l'auditeur n'a pas accès. Puisque l'écriture n'est pas soumise au temps, mais à une projection de celui-ci, le lecteur peut se permettre à tout moment des retours en arrière, des avances rapides, des pauses ; il est en quelque sorte maître de la chronosyntaxe. De plus, si tous les scripts sont organisés en lignes, ils ne le sont pas de la même façon. En effet, chaque système d'écriture « ordonne [les constituants des énoncés] selon une séquence linéaire » (Klinkenberg et Polis 2018 : 33) qui lui est propre ; le sens de lecture des boustrophédon¹³, par exemple, « *has no analogue in vocal utterances* » (Coulmas 1989 : 177).

La spatialité confère donc au langage écrit certaines propriétés n'ayant aucun équivalent dans le discours oral. Tous les scripts n'exploitent d'ailleurs pas la bidimensionnalité de leur modalité de la même manière ou au même degré (Klinkenberg et Polis 2018 : 33). L'agencement des graphèmes alphabétiques semble par exemple globalement résumable à la ligne sur laquelle ces derniers s'inscrivent, mais d'autres systèmes tirent mieux parti de la tabularité de leur champ (Klinkenberg et Polis 2018 : 18). Les hiéroglyphes sont par exemple organisés à la fois linéairement et spatialement : ils sont en effet agencés en rangs ou colonnes, au sein desquels « *the hieroglyphic signs further undergo specific spatial arrangements* » pour répondre à des critères notamment esthétiques (Polis 2018 : 296). Ces graphèmes répondent donc simultanément à une chronosyntaxe et à une toposyntaxe (Klinkenberg et Polis 2018 : 18).

La description de l'agencement des signes écrits est complexe et implique plus de paramètres que celle des signes verbaux, qui n'obéissent qu'à la linéarité chronologique. Si l'on ne prend en compte que la chronosyntaxe des uns et des autres, la comparaison est aisée. Les dispositions iconiques dans le discours donnent lieu à des dispositions graphématiques elles aussi iconiques, si l'on considère qu'elles reflètent la pensée au même titre que, et sans l'intermédiaire, du signe verbal. L'iconicité de la linéarité écrite se limite donc à un parallélisme à celle de l'oral, et les seuls cas où elle peut s'en défaire correspondent à des dispositions marquées et peu naturelles dans la chronosyntaxe : les graphèmes du devanagari représentent

¹³ Lit. « qui suit le trajet du bœuf », *i.e.* « de droite à gauche puis de gauche à droite en lignes alternées » (Ferrara 2021 : 103).

par exemple pour la plupart des syllabes CV, mais l'unité subgraphémique représentant la voyelle apparaît parfois avant la consonne dans l'ordre de lecture (Coulmas 2002 : 136).

La linéarité des signes écrits et oraux ne constitue qu'un cas particulier d'iconicité diagrammatique au niveau syntagmatique. Les icônes de relations entre langue et cognition sont trop nombreux et trop englobants pour que l'on puisse les lister exhaustivement dans le cadre de ce travail. D'autres principes diagrammatiques sont fréquemment mentionnés dans la recherche ; on pourrait par exemple citer celui de quantité, selon lequel « *more of form stands for more of content* » (in Polis 2008 : 56). Nous choisissons cependant de nous concentrer ici sur le principe de linéarité, dont les implications sont, à notre sens, plus intéressantes dans le contexte de cette étude. Nous reviendrons en effet sur ce principe et ses conséquences dans la seconde partie de ce travail, où nous nous appliquerons à comparer les phénomènes d'iconicité dans la langue chinoise et dans le système sinographique.

II. COMPARAISON DES PHÉNOMÈNES D'ICONICITÉ EN MANDARIN ET DANS LE SYSTÈME SINOGRAPHIQUE

1. Introduction

1.1 Méthodologie et provenance des données

La première partie de cette étude s'est appliquée à développer un cadre théorique permettant d'envisager les phénomènes d'iconicité linguistique écrits et oraux sous une même perspective. La seconde partie de ce travail a pour but d'inclure à ce même cadre les deux manifestations de langue chinoise afin de les comparer et de souligner les similarités et les différences entre les phénomènes d'iconicité à l'œuvre en chinois mandarin et dans le système sinographique.

La structure de la seconde partie de cette étude fait écho à celle de la première. Tout d'abord, nous aborderons les icônes-images chinoises, en décrivant dans un premier temps la part de conventionnalité qui les caractérise nécessairement, puis, dans un second temps, comment les images chinoises s'écartent des conventions de leurs codes pour se faire figuratives et pointer vers leur figurativité. Ensuite, nous nous pencherons sur les phénomènes d'iconicité diagrammatique dans les deux manifestations de langue présentement étudiées. Les icônes-diagrammes chinoises seront d'abord abordées d'un point de vue paradigmatique : dans la section qui leur correspond, nous proposons une analyse du lexique chinois afin d'identifier les phénomènes de motivation relative à l'œuvre en mandarin et dans le système sinographique. Les diagrammes de la langue seront également abordés d'un point de vue syntagmatique : nous tenterons de déterminer dans quelle mesure les deux codes linguistiques chinois imitent, non plus leurs propres constituants, mais la séquence de la pensée humaine. Enfin, nous aborderons le rôle de l'énonciation dans l'identification des signes linguistiques chinois comme des hypoicônes recelant une intention figurative.

Les différentes considérations susmentionnées seront ponctuées d'exemples choisis tantôt pour leur évidente figurativité ou compositionnalité, tantôt pour les similarités qu'ils présentent avec les hypoicônes de l'autre modalité. La majorité des exemples d'images orales chinoises provient d'un corpus de 555 onomatopées écrites composé par Helena Casas-Tost pour son *Análisis descriptivo de la traducción de las onomatopeyas del chino al español* ; le reste est tiré du *Center for Chinese Linguistics Corpus of Chinese Texts* de Zhan et al. 2003.

Les exemples d’images visuelles chinoises proviennent pour la plupart de l’ouvrage 汉字演变五百例 [*Tracing the Roots of Chinese Characters : 500 Cases*] de Leyi Li, qui a pour avantage d’illustrer clairement les origines figuratives des sinogrammes en incluant leurs évolutions successives au cours de la diachronie. Toutefois, avant d’aborder les hypoicônes chinoises, il nous faut présenter brièvement le chinois mandarin, le système sinographique, et les particularités de l’appariement entre ces deux codes.

1.2 Le chinois mandarin et le système sinographique

Le chinois mandarin standard, ou 普通话 *pǔtōnghuà* (lit. « langue commune ») est la langue la plus parlée nativement dans monde (Huang et Shi 2016 : 2), avec près de 1,3 milliard de locuteurs, soit environ 16% de la population mondiale (Gordon et Grimes). L’influence qu’exerce le chinois mandarin dans sa région et dans le monde est conséquemment considérable, et ce depuis des millénaires (Haspelmath et Tadmor 2009 : 58). L’histoire de la langue peut en effet être retracée jusqu’à la fin du deuxième millénaire av. J.-C. (Ferrara 2021 : 202), ce qui la positionne comme ayant l’un des plus longs héritages culturels (Huang et Shi 2016 : 2).

L’écriture chinoise a cela de remarquable que l’on peut tracer « une ligne ininterrompue » (cf. fig. 7) entre les premiers écrits documentés et sa forme contemporaine (Ferrara 2021 : 220 et DeFrancis 1989 : 117). Les textes les plus anciens parvenus jusqu’à nous datent du début de la dynastie Shang (*ca.* 15^e siècle av. J.-C.) et sont connus comme 甲骨文 *jiǎgǔwén*, ou « écritures ossécaille » (Ferrara 2021 : 220). Il s’agit d’inscriptions oraculaires sur des carapaces de tortue ou des os animaux. Les textes écrits en *jiǎgǔwén* sont généralement relativement courts et formulaires (Norman 1988 : 19), mais ils font preuve d’un avancement déjà considérable dans la représentation écrite de la pensée (Ferrara 2021 : 220). En effet, les manuscrits les plus anciens ayant survécu témoignent déjà d’un système d’une complexité remarquable reposant sur des principes largement similaires à ceux en application à l’heure actuelle (DeFrancis 1984 : 79), si bien que « *in many cases it is possible to trace the evolution from its Shang to its contemporary form* » (DeFrancis 1989 : 122).

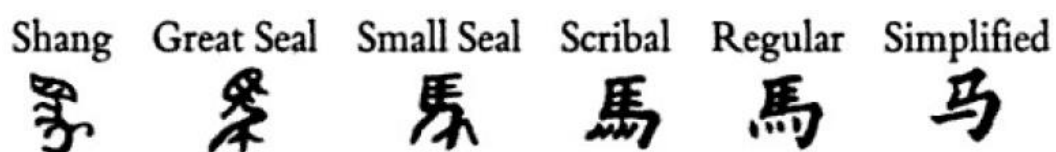


Fig. 7 – *Loss of iconicity in the evolution of the character for mǎ ‘horse’* (DeFrancis 1984 : 83)

Le système sinographique, est, comme tous les systèmes créés dans des civilisations ne connaissant pas l'écrit, iconiquement motivé (Klinkenberg et Polis 2018 : 33). Cette imagisme a perdu du terrain au fil des siècles pour donner lieu à des signes plus conventionnels (DeFrancis 1989 : 122) ; les *hànzì*, comme tous signes ayant une visée avant tout communicative, glissent inévitablement vers l'arbitraire (Scott-Phillips 2015 : 355).

WOMAN							
GATE							

Fig. 8 – *The drift to the arbitrary* (Scott-Phillips 2015 : 352)

Toutefois, leur « base iconique reste très forte » (Ferrara 2021 : 220). Le nombre de caractères strictement sémographiques, *i.e.* ne contenant aucune indication quant à la prononciation qui leur est associée, est, il est vrai, assez faible (cf. fig. 9). Cependant, nous le verrons (cf. II, §2), les images sont omniprésentes dans le code *hànzì* : les sinogrammes sont tous formés à partir de radicaux, et ces radicaux sont eux-mêmes figuratifs (Coulmas 1996 : 428).

1.3 L'iconicité dans les six catégories lexicographiques chinoises

Le système sinographique distingue traditionnellement six catégories distinctes de caractères appelées 六书 *liùshū* (lit. « six graphies », in Yong et Peng 2008 : 96). Trois de ces catégories sont directement iconiques, ou, du moins, motivées par le réel (Song et Zhou 2009 : 58-61).

Les 象形字 *xiàngxíngzì* (« pictogrammes ¹⁴ ») sont imagiques : ils représentent directement leur objet. La seconde catégorie de sinogrammes motivés par la réalité est appelée 指事字 *zhǐshìzì* (lit. « caractère qui pointe vers la chose », ou *self-explanatory characters*, in Yong et Peng 2008 : 96). Comme leur nom l'indique, les *zhǐshìzì* sont avant tout des indices ; toutefois, leur sens est souvent déductible à partir de leur forme, et la relation de contiguïté qu'ils instaurent avec leur objet repose souvent sur l'emploi d'une image (Song et Zhou 2009 : 58). C'est par exemple le cas dans 本 [racine] et 末 [cime], qui sont formés à partir du radical

¹⁴ Cette appellation est imprécise, puisque les 象形字 *xiàngxíngzì* correspondent à des unités de langue (Klinkenberg et Polis 2018 : 32). Nous nous tiendrons néanmoins à cette traduction, de loin la plus courante.

木 [arbre] auxquels ils adjoignent un trait supplémentaire pour indiquer à quelle partie ils se réfèrent. Enfin, les caractères de la troisième et dernière catégorie de sinogrammes imagiques (Song et Zhou 2009 : 58), connue comme 会意字 *huìyìzì* (*associative compounds*, in Yong et Peng 2008 : 98) juxtaposent deux pictogrammes pour former un sinogramme de sens apparenté ; nous reviendrons plus tard (cf. II, §3.1.2) sur ce type de caractère. On notera que les catégories citées jusqu'à présent ne constituent à elles trois qu'environ 3% des sinogrammes modernes (cf. fig. 9).

La quatrième catégorie lexicographique traditionnelle chinoise est appelée 形声字 *xíngshēngzì* (*phonosemantic compounds*, in DeFrancis 1989 : 126) et contient les caractères complexes composés d'une partie sémographique figurative et d'une partie phonographique. Le cas le plus fréquemment cité est sans aucun doute celui de 妈 *mā* [mère], qui est formé à partir du phonogramme 马 *mā* (cf. fig. 7) et du sémogramme 女 [femme]. Les exemples sont nombreux : en effet, cette catégorie constitue à elle seule 97% des *hànzì* (cf. fig. 9). La cinquième catégorie (转注字 *zhuǎnzhùzì*, ou *mutually explanatory characters*, in Yong et Peng 2008 : 98) repose sur une forme d'étymologie graphique diagrammatique, où des caractères semblables sur le plan de la forme (*e.g.* 老 et 考) le sont également sur le plan de l'expression (respectivement [vieux] et [âgé]). Enfin, la sixième et dernière catégorie est réservée aux mots d'emprunts conservant leur forme exogène ; elle est donc, théoriquement d'ailleurs, strictement phonographique (Yong et Peng 2008 : 98).

Principle	Shang Dynasty	2nd century	18th century
Pictographic	227 (23%)	364 (4%)	± 1,500 (3%)
Simple indicative	20 (2%)	125 (1%)	
Compound indicative	396 (41%)	1,167 (13%)	
Semantic-phonetic	334 (34%)	7,697 (82%)	47,141 (97%)
Total	977	9,353	48,641

Fig. 9 – *Structural Classification of Characters* (DeFrancis 1989 : 126)

1.4 Les rapports entre le chinois mandarin et le système sinographique

Même les sinogrammes figurant dans cette dernière catégorie sont figuratifs. À la différence des caractères appartenant aux catégories sémographiques, l'objet représenté par les sinogrammes phonographiques n'entretient pas de rapport particulier avec le signifié linguistique auquel correspond le caractère (Qiu 2000 : 221). Cependant, bien que la figurativité des caractères chinois ne soit pas toujours exploitée, et bien que cette figurativité se soit largement amenuisée au fil des siècles, « *[t]hese pictures are often, even in their modern form, quite expressive* » (Karlgren 1962 : 33).

Cette omniprésence des images dans les sinogrammes donne lieu à un système où son et sens sont si étroitement liés qu'ils ne sont que difficilement envisageables séparément (Hu 2010 : 3). Cela pose conséquemment la question de la représentation graphique des lexèmes ne renvoyant à aucun signifié linguistique. Les images verbales, qui sont, en chinois mandarin, « très répandues dans l'usage et d'une grande richesse » (Casas-Tost 2009 : 25), ne signifient rien du point de vue du code ; impossible, donc, de les représenter à l'aide de graphèmes sémographiques.

On emploie alors des *hànzì* appartenant à la sixième catégorie, c'est-à-dire des sinogrammes strictement phonographiques (cf. II, §1.3). Ces sinogrammes ne sont pas des images, puisque leur signifié visuel n'entretient pas de rapport avec leur signifié linguistique. Ces signes peuvent toutefois être conçus comme des diagrammes. Les sinogrammes représentant des signes verbaux n'étant pas linguistiquement significatifs comportent pour la plupart le radical 口 [bouche], qui sert dans ces cas à indiquer que le *hànzì* qui le contient a une valeur phonographique (Albaqami 2020 : 161) : ainsi, les représentations écrites des idéophones mandarins sont relativement motivées par ce radical qu'elles partagent.

没 有 鸟 鸣、虫 子 叫，只 有 旷 野 里 的 风
méi yǒu niǎo wū chóngzǐ jiào zhī yǒu kuàngyě lǐ de fēng
NEG exister oiseau IMG insecte cri juste exister champ dans GEN vent
« Il n'y a pas le *wu* des oiseaux, ni le cri des insectes, juste le vent dans le champ »

Fig. 10 – Exemple¹⁵ d'image représentée à l'aide du radical 口 *kǒu* (Zhan et al. 2003)

¹⁵ Les gloses de ce travail sont basées sur les *Leipzig Glossing Rules* (cf. IV, §2).

Nous l'avons dit (cf. II, §1.3), la grande majorité des graphèmes du système *hànzì* est formée sur un processus compositionnel analogue (DeFrancis 1989 : 143). Les compléments phonétiques qui constituent la moitié de la plupart des sinogrammes existent ailleurs dans le code sous la forme de morphémogrammes figuratifs (Qiu 2000 : 221). Dans l'exemple ci-dessus (cf. fig. 10), le *hànzì* onomatopéique 呜 *wū*, renvoyant en l'occurrence au signifié iconique [pépiement]¹⁶, joint le radical 口 [bouche] au phonogramme 乌 *wū*. Ce dernier, lorsqu'employé isolément, signifie [corbeau], précisément parce qu'il n'est rien d'autre qu'une représentation stylisée de l'oiseau :



Fig. 11 – Étymologie du sinogramme 乌 *wū* [corbeau] (Li 1996 : 373)

La sélection de cette composante, bien qu'elle soit strictement phonographique du point de vue du code, semble partiellement motivée par le signifié auquel elle renvoie lorsqu'employée seule. « *Many ideophonic forms have various written forms in Chinese characters associating with single pronunciation* » (Meng 2012 : 23). Ces formes sont cénémiques (Huang 2016 : 41) ; de tels graphèmes, s'ils renvoient à une même prononciation, sont donc théoriquement interchangeable. Cependant, la sélection d'un *hànzì* phonographique parmi ses homologues de même valeur semble ne pas être totalement arbitraire. Le scripteur de l'extrait ci-dessus aurait par exemple pu opter pour le sinogramme 唔, lui aussi onomatopéique

¹⁶ Cf. Baïke « 呜 ».

et de même prononciation. Cependant, ce dernier contient le phonogramme 吾 [je] ; il est donc logiquement plus fréquemment associé au signifié [marmonnement]¹⁷. Ainsi, l'image {乌} [corbeau] contenue dans 呜 *wū* est activée et mise en relation avec /wu/ [pépiement], et ce malgré le fait que les conventions nous enjoignent d'en ignorer le contenu pour le considérer comme un simple diagramme donnant une indication de prononciation.

John DeFrancis, l'un des plus éminents spécialistes de l'écriture chinoise, soutient dans son ouvrage *Visible Speech : The Diverse Oneness of Writing Systems* que tous les systèmes d'écritures complets et organiques reposent en fin de compte sur un même principe de représentation de la langue orale (1989 : 245). S'il semble indéniable que le système *hànzì* ne pourrait fonctionner sans l'aide de ses compléments phonétiques, nous soutenons ici la thèse inverse : tout, dans l'écriture chinoise, est sémographique. Les phénomènes de diagrammaticité à l'œuvre dans les sinogrammes sémantico-phonétiques permettent indubitablement une certaine économie de répertoire, rendant ainsi le code maniable pour l'interprétant (Coulmas 1989 : 48), mais la nature figurative et sémographique des compléments phonétiques du système semble ne pouvoir être ignorée (Hu 2010 : 3). Les lecteurs du chinois attribuent en effet régulièrement du sens aux *hànzì* phonogrammiques (DeFrancis 1984 : 9) et montrent une préférence pour les caractères dont le signifié des compléments phonétiques s'accorde avec le signifié du tout (Haspelmath et Tadmor 2009 : 594).

Prononciation et sens sont liés dans l'esprit des lecteurs du chinois, et cette connexion conditionne possiblement une forme de naturalité analogue dans les relations entre signifiants verbaux et signifiés. La constatation selon laquelle « l'élément phonétique des sinogrammes est porteur de sens » (Hu 2010 : 3) est à rapprocher de celle voulant que, en mandarin, « le son est intrinsèque au nom » (Zuckermann 2003 : 28). La « *connection between phonetics and semantics in the mind of a Chinese speaker* » (Vervaeke 2017 : 63), déjà apparente dans les écrits de Confucius (cf. I, §1), provoque une attribution de certains traits d'un signifié à un autre sur la seule base d'une similarité entre leurs signifiants. Cette attribution donne conséquemment lieu à de nombreux tabous et traditions ; le nombre quatre 四 *sì* est par exemple « *considered unlucky due to phonetic similarity [with 死 *sǐ* 'death']* » (Chan et al. 2016 : 387).

Le système graphique chinois « *plays a fairly important role in metalinguistic understanding of lexical items* » (Meng 2012 : 16). L'influence de la scripturalité sur l'oralité

¹⁷ Cf. Baïke « 唔 ».

chinoise ne se limite pas aux relations d'iconicité sus-décrites ; au contraire, elle s'étend jusqu'à la structure même de ces deux codes. La syllabe joue un rôle central en chinois. Elle est généralement perçue et décrite comme une unité auto-contenue, et il semblerait que cette approche procède au moins partiellement de l'écriture *hànzì* (Norman 1988 : 162). Les deux manifestations de langue chinoise reposent en effet sur un principe d'équité pratiquement immuable entre syllabe, morphème et graphème, où chaque unité minimale significative correspond univoquement et simultanément à un morphogramme et une morphosyllabe¹⁸ (Coulmas 1989 : 46). Cette relation d'équivalence entre les unités minimales significatives orales et écrites donne lieu à des correspondances, il est vrai, peu économiques, mais d'une simplicité exemplaire, entre les unes et les autres (Coulmas 1989 : 46). Cette simplicité attributive permet, une fois encore, de tisser des liens particulièrement robustes entre le système sinographique et le chinois mandarin (Wenzel 2010 : 460).

Qu'elle relève d'une influence du code écrit vers l'oral ou non, cette relation d'équivalence rend quoi qu'il en soit plus apparente encore la qualité de l'appariement entre *hànzì* et mandarin. Les nombreuses interpénétrations entre langue écrite et langue orale en chinois ne devraient toutefois pas surprendre, compte tenu du fait que le système sinographique est le seul « système graphique au monde qui soit encore utilisé pour consigner la langue pour laquelle il a été inventé » (Ferrara 2021 : 202). Le système *hànzì* a en effet été créé expressément pour représenter le mandarin, et l'un et l'autre évoluent conjointement depuis des millénaires. Cette idonéité se ressent à bien des niveaux ; il ne fait aucun doute que « [*I]ike all original creations, the Chinese writing system [...] reflects certain features of the language for which it evolved » (Coulmas 1989 : 108). Cependant, plus qu'un simple reflet, le système graphique chinois est une « manifestation de langue à part entière » (Ladd 2014 : 124). De ce point de vue, les relations entre discours et scripturalité dans la langue chinoise peuvent même s'envisager comme une forme de complémentarité, où un code assure les fonctions que l'autre ne peut assumer et vice-versa (Wenzel 2010 : 465).*

Nous l'avons vu (cf. I, §5.1.8), la sémographie du système *hànzì* peut, dans une certaine mesure, contrebalancer les nombreux cas d'homophonie du mandarin (Coulmas 2002 : 59). Cette sémographie n'est toutefois elle-même rendue possible que par la nature analytique du

¹⁸ On notera que certains sinogrammes correspondent à deux prononciations distinctes (e.g. 会, qui peut être prononcé *huì* ou *kuài* en fonction du contexte), tandis que certains caractères renvoient à deux morphèmes ou plus (e.g. 花 *huā*, qui signifie tantôt [fleur], tantôt [dépendre]).

chinois : puisque les morphèmes de la langue « *do not undergo regular formal alterations that serve grammatical functions* » (Coulmas 2002 : 38), le besoin de graphèmes cénémiques s’y fait moins ressentir (Coulmas 1989 : 108). Ainsi, la scripturalité chinoise peut désambiguïser la langue orale, tandis que cette dernière, par sa nature isolante, permet cette fonction désambiguïsatrice. Ce cas particulier d’interaction entre langue orale et langue écrite se fait apparent lorsque l’équivocité de la langue orale est expressément souhaitée. Le pronom de la 3^e personne est par exemple non-genré à l’oral (/tʰa/) mais genré à l’écrit (他 correspondant au masculin, 她 au féminin et 它 à l’inanimé). Pour éviter de s’en référer à un genre en particulier, certains scripteurs emploient le pīnyīn¹⁹ <ta> :

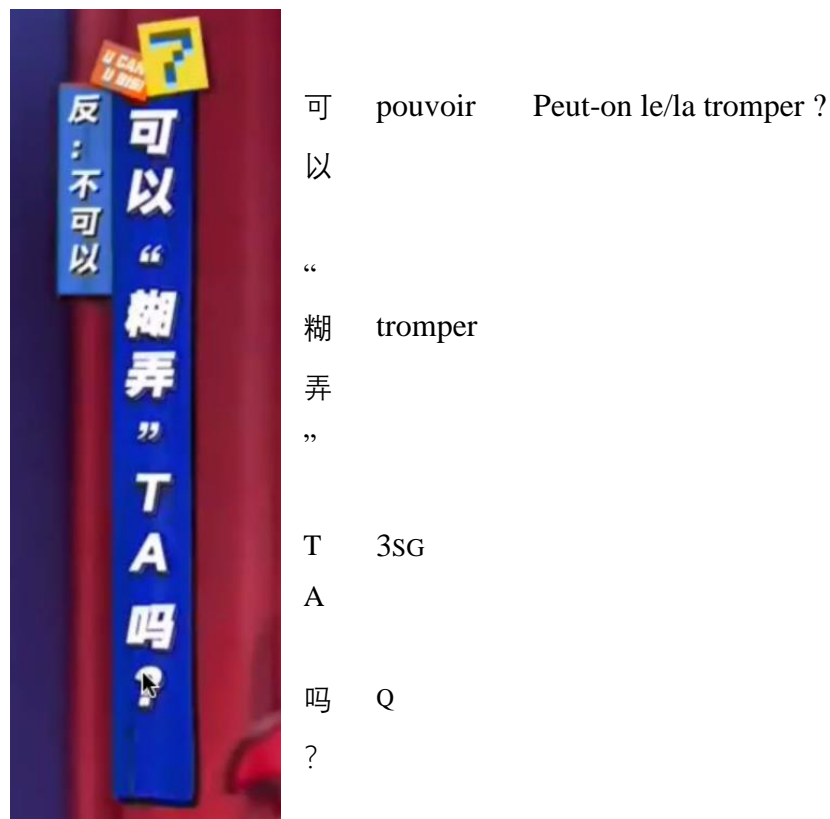


Fig. 12 – Bandeau titre de programme télévisuel chinois

Le verbe n’étant pas infléchi pour la personne en mandarin, le pronom ne peut (dans ce contexte, du moins) être élidé (Lee 2017 : 330). Lorsque le pronom doit être formalisé sous une forme non-genrée, les scripteurs de la langue recourent alors à des graphèmes cénémiques, précisément parce qu’ils sont plus ambigus que les sinogrammes. Ainsi, « *[t]he lack of [inflectional] morphology, the monosyllabic structure, and the nature of the script go hand in*

¹⁹ La translittération standard du chinois mandarin vers l’alphabet latin. Cf. notamment Coulmas 1996 : 408.

hand, support each other, and create a strong link between word and meaning » (Wenzel 2010 : 460).

Les relations décrites ci-dessus ne sont bien sûr en rien absolues. Il ne faut pas perdre de vue que le lien entre mandarin et sinographie est un appariement obéissant à des « règles socialisées » et des « corrélations systématiques » (Klinkenberg et Polis 2018 : 9). Malgré que cet appariement soit souvent perçu comme naturel ou adéquat, la langue chinoise et le système *hànzì* constituent deux codes distincts dont l'accouplement est avant tout conventionnel.

Il semble toutefois indéniable que l'appariement entre mandarin et sinogrammes présente certaines particularités d'un intérêt réel pour la comparaison entre les phénomènes d'iconicité scripturaux et oraux que nous nous appliquons ici à déployer. Les *hànzì*, où la signification est, nous l'avons vu, omniprésente, influencent dans une certaine mesure la langue qui leur est appariée, le chinois mandarin. Ces influences donnent conséquemment lieu à une langue où contenu et expression sont perçus comme étroitement liés, et ce « *belief in the naturalness and rightness of words* » n'est en fin de compte qu'une forme d'iconicité (Hinton et al. 1994 : 5). Dans la section suivante, nous analyserons en détail les différents phénomènes imagiques observables dans la langue chinoise.

2. Les images en chinois mandarin et dans le système sinographique

Les images auditives (Casas-Tost 2009 : 25) et visuelles (Qiu 2000 : 15) sont fréquentes dans l'usage de la langue chinoise. Les idéophones semblent aussi courants dans la poésie classique (Thompson 2018 : 13) que dans l'argot d'Internet (Xia et Wang 2013 : 91), et recouvrent « *a large set of sensory imagery that includes audition, vision, texture, and feelings among others* » (Van Hoey 2018 : 249). Bien que la pertinence de l'objet qu'ils représentent varie, les sinogrammes sont tous figuratifs (DeFrancis 1984 : 74). Ainsi, tant à l'écrit qu'à l'oral, la langue chinoise est hautement imagique, ou du moins, recourt fréquemment à des segments figuratifs.

La haute fréquence d'apparition qui caractérise les images chinoises implique une certaine conventionnalisation. En effet, plus un signifiant linguistique est répété, plus il perd en figurativité pour s'intégrer progressivement au système qui est le sien (Ferrara 2021 : 322). Cette intégration est observable de façon analogue dans les images écrites et orales de la langue : les sinogrammes obéissent à des règles orthographiques strictes (Coulmas 1989 : 95-98), et les idéophones du chinois mandarin semblent ne jamais enfreindre les règles phonotactiques de la langue (Meng 2012 : 25). Il s'agit toutefois de garder à l'esprit que les hypoicônes du chinois

sont, comme toutes images (Van Hoey 2018 : 252), marquées. Leur atypicalité formelle leur confère leur figurativité autant qu'elle signale l'existence de cette intention figurative. Dans la section suivante, nous analyserons les phénomènes sur lesquels reposent la figurativité des images du chinois mandarin.

2.1 Les unités minimales des signes linguistiques chinois

La figurativité des images verbales du chinois mandarin transite par des principes largement similaires à ceux que nous décrivions dans la première partie de cette étude, à savoir l'attribution d'un sens à des unités minimales linguistiquement non-significatives. La perception d'un signe linguistique imagique, écrit ou oral, chinois ou autre, implique en effet que « *every part of the whole is itself meaningful, and this at the feature level* » (Haiman 2018 : 118). Il nous faut donc, afin d'assurer une bonne identification du signifiant iconique, proposer une analyse de leurs constituants aux niveaux subgraphémique et subphonémique.

2.1.1 La symbolique phonétique en chinois mandarin

Le potentiel figuratif des phonèmes qui entrent dans la composition des idéophones ne disparaît pas soudainement lorsque ces mêmes unités minimales sont employées pour former des lexèmes prosaïques. Ce constat a, au cours de la dernière décennie, mené de nombreux chercheurs²⁰ à tenter de quantifier dans quelle mesure ce potentiel était exploité dans le vocabulaire non-idéophonique. Les études adoptant cette démarche ont mis au point une méthodologie solide permettant d'établir des motifs phonétiques récurrents parmi une poignée de concepts basiques dans un corpus incluant parfois quelques milliers de langues distinctes. Le mandarin semble généralement exclu de ces bases de données dans une tentative de préserver la représentativité de l'échantillon ainsi composé (Johansson et al. 2020 : 269). En effet, ne serait-ce que par son influence considérable sur les autres langues de sa région et son nombre colossal de locuteurs, l'inclusion du mandarin causerait un déséquilibre certain. C'est donc en gardant ces biais en tête que nous tenterons de vérifier l'applicabilité des associations sons-sens universelles délimitées par les études sus-citées aux cas du chinois mandarin.

Afin d'assurer la validité de la comparaison interlangue, les études de symbolique phonétique ont généralement recours à la liste de Swadesh, qui n'est autre qu'un inventaire de concepts quasi-universaux facilement délimitables, tant linguistiquement que physiquement (Johansson et al. 2020 : 261). Les phonèmes combinés pour former les signifiants de ces

²⁰ Cf. notamment Wichmann et al. 2010, Blasi et al. 2016, Johansson 2017 et Johansson et al. 2020.

concepts dans les différentes langues étudiées sont transcrits en alphabet phonétique international et catégorisés selon un principe de granularité permettant une meilleure quantification des phénomènes de symbolisme phonétique interlangues. Cette catégorisation semble indispensable : comme le soulignent Johansson et al. (2020 : 270), l'alphabet phonétique international « *can be too fine-grained for comparing such a diverse range of language with highly dissimilar sound systems* ». En effet, certains des phonèmes opposés dans l'API ont des potentiels figuratifs très similaires : ainsi, « *[i]f the purpose is to find statistical evidence for cross-linguistic sound-meaning associations, it would seem unwise to count a plain bilabial [m], a creaky voice bilabial [ᵿ] and a plain labiodental [ɱ] as separate phonemes due to their phonetic similarity* » (Johansson et al. 2020 : 271). Le chinois mandarin emploie par exemple le phonème /m/ pour représenter le signifié [mère] (cf. IV, §3). Une autre langue désignant ce même signifié via la labiodentale /ɱ/ sera considéré comme appartenant à la même association son-sens que le mandarin, puisque les deux signifiants exploitent le potentiel figuratif des traits {nasal, sonore, labial} partagés par ces deux consonnes.

Si cette adoption d'une granularité plus grossière qu'implique la méthodologie des études de symbolique phonétique est tout à fait recevable, elle n'est pas sans poser question. D'une part, dresser les limites précises de la « *phonetic similarity* » qu'évoquent Johansson et al. 2020 implique nécessairement d'opérer des découpages arbitraires dans l'API. D'autre part, ces découpages ont une incidence majeure sur les données récoltées : en effet, moins les catégories ainsi créées sont nombreuses, plus le nombre d'associations son-sens identifiées sera grand. Enfin, le passage d'un paradigme aussi fin que l'API à un autre, plus grossier, implique nécessairement l'introduction de certaines imprécisions. Johansson et al. 2020 nous mettent eux-mêmes en garde quant à certaines sur-simplifications et omissions inhérentes à leur méthodologie (2020 : 271). La plus flagrante d'entre elles est certainement l'absence totale de prise en compte des systèmes tonique et accentuel, fondamentaux pour le mandarin, mais également pour plus d'une langue sur deux dans le monde (Yip 2002 : 1). Si certains travaux peuvent partiellement pallier ce manque (cf. Thompson 2018), il va sans dire qu'une analyse prosodiquement plus fine des voyelles contenues dans les concepts étudiés eut été préférable.

Plus important encore, la complexité et l'opacité des méthodologies mises en œuvre par les études de symbolique phonétique pointent vers la nature peu intuitive de ces entreprises et des données qui en résultent. Dans leur article *The typology of sound symbolism: Defining macro-concepts via their semantic and phonetic features*, Johansson et al. (2020 : 283-284) proposent un tableau comparant les différentes associations son-sens dégagées par quelques-

unes des études majeures de symbolique phonétique de ces dernières années. Nous proposons en annexe (cf. IV, §3) une version de ce tableau incluant les signifiants correspondant en chinois. On constate que, dans environ un tiers des cas, les associations son-sens dégagées par la symbolique phonétique s'appliquent au mandarin.

Cette proportion est non-négligeable et semble abonder dans le sens de l'existence de tendances universelles dans les formes employées pour désigner certains contenus. Toutefois, l'analyse des associations proposée par Johansson et al. 2020 s'en tient généralement à ce constat. En effet, les auteurs ne s'interrogent que rarement sur les raisons derrière ces convergences interlangues. Johansson et al. 2020 proposent une analyse des signifiés étudiés via un regroupement de ces derniers en macro-concepts ; ce procédé, loin d'expliquer le lien entre les sons et les sens étudiés, pose au contraire des problèmes similaires à ceux causés par les groupements sur le plan de l'expression que nous décrivions plus haut. De plus, là où les catégorisations formelles n'impliquent qu'un découpage l'API, celles opérées sur le plan du contenu se doivent de proposer un découpage de la réalité. Cette tâche, plus complexe et plus arbitraire encore que la précédente, ne facilite pas la manipulation des données. L'association entre le signifié [cendre] et la voyelle /u/ (cf. IV, §3) est par exemple déjà assez peu intuitive en soi, mais le regroupement de [cendre] avec les signifiés [souffler] ou [nuage] sous la tutelle du macro-concept « *airflow* » (Johansson et al. 2020 : 287) ne fait, à notre sens, que renforcer le sentiment d'opacité qui émane de ces études.

De manière plus générale, la complexité qui caractérise la méthodologie des études de symbolique phonétique ainsi que la plupart des associations son-sens qu'elles dégagent semble indiquer que l'interprétation des signifiants verbaux prosaïques en tant que signes figuratifs est réservée aux initiés. À moins qu'ils ne soient employés dans un énoncé ou dans une énonciation marquée, l'iconicité des phonèmes du mandarin semble n'apparaître qu'aux yeux des linguistes et à la lumière d'études complexes. Contrairement aux unités minimales des sinogrammes, qui, nous le verrons (cf. II, §2.3.1), sont régulièrement identifiées comme figuratives même par le naïf interprétant un signe non-marqué, l'imitation de la réalité par les traits phonémiques du chinois mandarin semble n'être apparente que dans les idéophones.

2.1.2 Le *frequency code* en chinois mandarin

Certaines associations son-sens dérogent toutefois à cette règle ; parmi elles figure évidemment le *frequency code* et son encodage biologique (cf. I, §4.3.1). Le *frequency code* est une projection du signifié [petit] ou [grand] sur le trait phonétique {voyelle fermée} ou {voyelle

ouverte} du signifiant (Hinton et al. 1994 : 335)²¹. Les signifiants iconiques porteurs de l'association son-taille en question sont mieux décrits en termes de fréquence plutôt que de traits vocaliques, c'est-à-dire en termes acoustiques plutôt que proprement phonétiques. Cependant, puisque l'un et l'autre représentent deux faces d'une même réalité physique ou stimulus, ils sont logiquement aisément corrélables. On peut donc considérer que le *frequency code* a bien lieu « *at the feature level* », et, en tant que phénomène universel (Imai et Kita 2014 : 1), ses effets sont conséquemment largement identifiables en chinois mandarin :

« [I]t is well recognized in Chinese that the degree of openness of vowels reflects the meaning of many characters²². If the mouth is wide open, such as –a, it expresses something which is wide, or large, [...]. Against this, one can also find those sounds bearing the vowel –i and –e, express the basic meaning of smallness, lowness, baseness, etc., when one wants to express the opposite meaning » (Hu 2010 : 6-7).

a.	滴	dī	'drop'
b.	池	chí	'pond'
c.	溪	xī	'small stream, brook'
d.	河	hé	'river'
e.	江	jiāng	'large river'
f.	湖	hú	'lake'
g.	潭	tán	'deep pool'
h.	海	hǎi	'sea'
i.	洋	yáng	'ocean'

Fig. 13 – Exemple d'application du *frequency code* au chinois mandarin (in Chan 1996 : 7)

2.1.3 L'unité minimale sinographique

Les images visuelles du chinois mandarin existent également à un niveau inférieur à celui du sinogramme. Il s'agit de souligner d'emblée les difficultés liées à l'établissement de l'unité minimale sinographique. L'immense majorité des caractères chinois sont clairement

²¹ Il semblerait en effet que la fréquence fondamentale (ou F₀) vocalique soit liée au degré d'aperture de la bouche. Cette constatation a pu mener certains chercheurs à considérer le *frequency code* comme un phénomène visuel plutôt que sonore (Hinton et al. 1994 : 335), et donc intramodal plutôt que synesthésique. Le psychologue Studdert-Kennedy déclare même que « *the basic particles of speech are not, as generally assumed, phonetic segments [...] but the gestures that form them* », et que, par conséquent, l'intuition à la source du *frequency code* serait déclenchée par la perception du geste articulatoire plutôt que par la voyelle qui en résulte (in Haiman 2018 : 61). Pour les besoins de ce travail, nous nous en tiendrons à la description des images sur le plan acoustique.

²² La description du *frequency code* que propose ici Zhuanglin Hu s'applique bien sûr à la langue orale, et donc aux lexèmes plutôt qu'aux graphèmes. La confusion entre ces deux unités semble fréquente en chinois et tend à confirmer la robustesse des liens entre mandarin et sinogrammes (cf. II, §1.4).

compositionnels (cf. fig. 9). Les sinogrammes ci-dessus (cf. fig. 13) partagent par exemple tous un même radical 氵 [eau]. Ce segment, qui n'est autre que l'allographe lié du caractère imagique 水 *shuǐ* de même sens (cf. fig. 14), indique diagrammatiquement que ces *hànzì* sont tous sémantiquement affiliés (Meletis 2019 : 13).



Fig. 14 – Étymologie du sinogramme 水 *shuǐ* [eau] (Zuo 2005 : 344)

Le radical 氵 ne peut naturellement pas être pensé comme une unité cénémique ; en tant que classificateur, ce segment est en effet par définition significatif (Ladd 2014 : 128). Il est toutefois composé de segments vides de sens : 丶 et 丿. Ces segments, qui sont connus en mandarin comme 笔画 *bǐhuà*²³, constituent la véritable unité minimale des sinogrammes. Comme les phonèmes, les *bǐhuà* forment un paradigme fermé d'unités cénémiques combinables et opposables à partir duquel est formé l'ensemble des plérèmes du code (Ladd 2014 : 124-131). On dénombre généralement huit *bǐhuà*²⁴ distincts :

Stroke	Name		
丶	点	diǎn	dot
一	横	héng	horizontal
丨	竖	shù	vertical
丿	撇	piě	left-falling
㇇	捺	nà	right-falling
㇏	提	tí	rising
丨㇇	钩	gōu	hook
㇇一	折	zhé	turning

Fig. 15 – *The eight basic strokes of Chinese characters* (Coulmas 1996 : 80)

²³ Les 笔画 *bǐhuà* sont généralement appelés « traits » ou « coups de pinceaux » en français. Afin d'éviter la confusion avec les traits phonétiques, nous nous en tiendrons ici à la terminologie mandarine.

²⁴ Ce comptage est dû à Wang Xizhi (303-361), l'un des plus grands calligraphes chinois (Mullaney 2017 : 94). La taxinomie moderne dénombre généralement 32 *bǐhuà* distincts (Ladd 2014 : 128). Ces différentes conceptions de l'inventaire de seconde articulation du système *hànzì* relèvent principalement de désaccords sur ce qui constitue ou non un trait opposable. Ce même débat a également lieu dans les langues orales, où la notion de contrastivité phonémique n'est jamais totalement absolue (Ladd 2014 : 112-120).

2.2 La convention dans les images du chinois mandarin

2.2.1 La convention dans les sinogrammes

La signification des sinogrammes émerge de la combinaison et de l'opposition des unités plémiques que sont les *bǐhuà*, ce qui positionne le système *hànzì* comme un système doublement articulé (Ladd 2014 : 127-128). Ainsi, si l'interprétation iconique des signes verbaux implique un investissement de sens des traits articulatoires, percevoir un sinogramme comme imagique revient à attribuer une signification à des traits de pinceau. Le *bǐhuà* 丿, connu comme 撇 *piē* dans son inventaire, est bien sûr linguistiquement vide de sens : il n'est, du point de vue du code sinographique, pas plus significatif que les fûts de ou <d>. Ce trait peut pourtant être identifié comme renvoyant au signifié iconique [patte] :



Fig. 16 – Étymologie des sinogrammes 象 et 豕, d'après Li (1996)

Les caractères 象 et 豕, signifiant respectivement « éléphant » et « porc », sont, même sous leurs formes modernes, relativement aisément identifiables comme [éléphant] et [porc]. Ce constat amène naturellement à un autre, plus général : si, en modalité orale, ce n'est que « quand la “langue” cède la place à la “parole” [que] l'iconicité peut revendiquer ses droits » (*in* Polis 2008 : 25), la figurativité des sinogrammes est relativement évidente ou intuitive, et ce même lorsque leur énonciation est non-marquée. Pour expliquer pourquoi le potentiel figuratif des unités minimales visuelles chinoises frappe l'œil des interprétants les plus naïfs, alors que celui des phonèmes des signes prosaïques du mandarin n'apparaît qu'en vertu de nombreuses études et manipulations, il suffit de se tourner vers les modalités respectives à ces deux manifestations : « *it is easier to make a symbol look like what it denotes than to make it sound like what it denotes* » (Ladd 2014 : 120).

Bien que leur intention figurative soit relativement transparente, les sinogrammes s'inscrivent dans un code régi par des conventions strictes. L'identification de 象 et 豕 en tant

que [éléphant] et [porc] est par exemple permise par les quatre *piē* { 丿 } qu'ils contiennent. Ces segments sont pourtant « *clearly the product of a set of conventions which governed the brush in their production* » : « *[w]hen leftward down-strokes [i.e., piē] are nearing completion and the brush is being lifted, in most cases it is also raised slightly upward* » (Qiu 2000 : 120-121). L'émergence de cette convention graphique coïncide avec l'apparition d'un nouveau support, les lamelles de bambou. Ces lamelles sont bien plus flexibles que les stèles ou les carapaces de tortues : elles retranscrivent donc plus fidèlement les mouvements du scripteur et de son outil. La rapidité d'exécution permise par l'apparition de ce support donne lieu à des traits naturellement incurvés laissant apparaître l'instant où le pinceau quitte le support (Qiu 2000 : 122). Cette incurvation va à l'encontre de l'intention figurative du caractère qui la contient ; elle n'est qu'un corolaire de la rencontre d'un support et d'un outil, et sa perpétuation en synchronie est purement conventionnelle.

象 et 豕 répondent également tous deux aux exigences de l'écriture verticale, qui a altéré l'orientation originale du caractère pour les positionner « *so that the feet are stranded in midair* » (Qiu 2000 : 42). Il s'agit, ici encore, d'une convention limitant la figurativité initiale de ces sinogrammes : l'identification de 象 et 豕 comme des images représentant des animaux quadrupèdes est potentiellement compliquée par l'orientation peu naturelle des quatre pattes { 丿 }. Ainsi, l'expressivité des icônes visuelles du chinois est mitigée, non seulement par les évolutions naturelles et successives qui affectent inévitablement les signifiants linguistiques, mais également par une série de conventions visuelles relevant tantôt de la chronosyntaxe, tantôt de l'acte de production de ces signifiants.

2.2.2 La convention dans les idéophones mandarins

Les hypoicônes orales du chinois mandarin, sont, comme les sinogrammes figurativement transparents, construits à partir des mêmes segments que leurs homologues opaques ou prosaïques. Les images verbales de la langue n'emploient pas de segments extra-systémiques (Meng 2012 : 25) ; en ce sens, elles sont hautement conventionnelles. Ce respect des conventions phonologiques du chinois mandarin limite également le potentiel expressif de ses idéophones. Puisqu'elles sont cantonnées aux règles phonotactiques du chinois, pourtant assez strictes (San 2008 : 110), les imitations de la réalité proposées par les idéophones mandarins sont conséquemment moins fidèles. L'onomatopée {tic-tac} semble, par exemple, pratiquement toujours contenir une consonne occlusive en position finale : ainsi, on trouve

l'anglais *tick tock*, l'arabe *تيك تيك tic tic*, le thaï *ติ๊กต๊อก tig tog* (Albaqami 2020 : 163), etc. La structure syllabique du mandarin n'admet pas de *stops* dans la coda (Wang et Sun 2015 : 475) ; l'idéophone équivalent du chinois 嘀嗒 *dīdā* ne peut donc recourir à cette deuxième occlusive finale, qui permet sans doute d'imiter le caractère abrupt (Johansson et al. 2020 : 270) du son émis par le mécanisme. Le respect des conventions phonologiques du chinois mandarin implique donc que les syllabes 嘀嗒 *dīdā* doivent nécessairement rester ouvertes, ce qui, une fois encore, limite leur figurativité.

La part de convention des images orales du chinois ne se limite pas aux segments dont elles font emploi. À l'instar des sinogrammes, la figurativité des idéophones mandarins est bridée, d'une part, par les limitations inhérentes à leur support et à leur outil (*i.e.* à l'appareil phonatoire et la façon dont il propage le son dans l'air), et, d'autre part, par les évolutions diachroniques et diatopiques naturelles qui caractérisent normalement le signifiant linguistique (Casas-Tost 2009 : 32). En effet, les images verbales du chinois mandarin semblent ne pas jouir de la « *high resistance to sound change* » (*in* Meng 2012 : 8) dont font généralement preuve les idéophones. Au contraire, elles répondent aux mêmes règles que les autres franges du lexique, ce qui favorise leur intégration, mais les éloigne de leur référent. Ces facteurs expliquent notamment pourquoi les poules pékinoises (咯咯哒 *gēgēdā*) ne caquètent pas de la même manière que celles de la pourtant voisine ville de Tianjin (咕咕嗒 *gūgūgá*), et ce malgré le fait que ces deux images soient soumises aux mêmes règles linguistiques (Casas-Tost 2009 : 32).

2.3 La figurativité des images du chinois mandarin

La part de conventionnalité ou symbolisme est particulièrement conséquente dans les signes figuratifs chinois. Les images visuelles sont omniprésentes dans l'écriture de la langue (DeFrancis 1984 : 74), et les images orales y sont généralement bien intégrées (Meng 2012 : 25). Les hypoicônes du chinois se distinguent donc de celles de la plupart des langues du monde, qui sont généralement marquées et hautement saillantes (Akita et Dingemanse 2019 : 502). Plus encore qu'à l'accoutumée, la perception des images du mandarin requiert par conséquent une certaine connaissance des conventions graphiques et phonologiques propres à la langue (Shang et Styles 2017 : 10).

2.3.1 La figurativité des sinogrammes

Cette conventionnalité est particulièrement visible dans les sinogrammes. Les signes du système *hànzì* sont le résultat de millénaires d'évolution : ils sont naturellement hautement

stylisés. Leur identification en tant qu'hypoicônes requiert conséquemment une certaine accoutumance aux règles graphiques chinoises. L'interprétation de { 日 } en tant qu'image visuelle renvoyant au signifié sensoriel [soleil] implique, par exemple, une familiarité avec la « *practice of transforming the rounded and curved strokes [...] into square and angular strokes* » (Qiu 2000 : 105). L'interprétant ignorant l'existence de cette convention graphique aura probablement tendance à exclure le soleil des potentiels référents au signe 日. Si l'on remonte dans la diachronie jusqu'à un point où la convention sus-mentionnée n'était pas encore en vigueur, on constate que 日 était bien circulaire : ☉ (Qiu 2000 : 14). La forme ossécaille ☉ du sinogramme 日, en plus d'être coïncidentellement remarquablement semblable à son synonyme hiéroglyphique ☉, est bien plus proche de son référent. Cette proximité n'existe que parce que cette forme n'était pas encore astreinte par les conventions sinographiques modernes.

Certaines hypoicônes sont toutefois si expressives qu'aucunes connaissances des normes formelles du système où elles s'inscrivent ne sont nécessaires. Luk et Bialystok (2005 : 82) ont démontré que « *[p]articipants with no knowledge of Chinese characters could reliably select the correct meaning from two closely competing alternatives for characters that were considered to retain elements of iconicity in relation to their signified objects* ». Les apprenants débutants du chinois en font d'ailleurs régulièrement l'expérience ; il est en effet des sinogrammes si évocateurs que même les interprétants les plus naïfs ne s'y trompent pas.

Le *hànzì* traditionnel²⁵ 龜 *guī* [tortue] (cf. fig. 17) est, par exemple, particulièrement expressif. La représentation d'une tortue de profil qu'il propose est frappante, si bien que l'analyse qu'en font la plupart des dictionnaires de sinogrammes s'apparente plus à celle d'un dessin que d'un signe typographique. Les descriptions lexicographiques de 龜 *guī* pointent pour la plupart vers la tête, la carapace, les griffes ou la queue de l'animal (cf. Zuo 2005 : 496, Van Amstel 2016 : 65, Fazzioli 1986 : 161), mais ne décrivent que rarement le caractère en termes de traits.

²⁵ « 龟 » dans sa forme simplifiée. À noter que les sinogrammes traditionnels sont toujours utilisés sur plusieurs territoires de la sinosphère, notamment à Taïwan, Macao et Hong Kong.

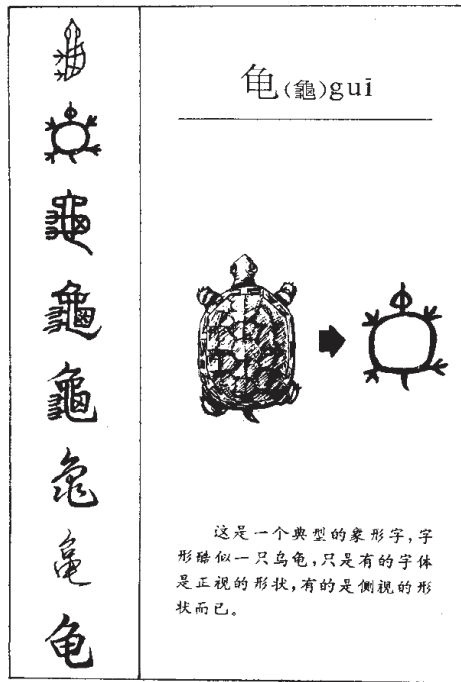


Fig. 17 – Étymologie du sinogramme 龜 *guī* [tortue] (Li 1996 : 118)

Plusieurs facteurs permettent d’expliquer cette omission. Tout d’abord, 龜 *guī* figure parmi les 214 radicaux listés par le 康熙字典 *Kāngxī Zìdiǎn* (« Dictionnaire de caractères de Kangxi »)²⁶. Ce sinogramme est donc généralement considéré comme indécomposable et productif. 龜 *guī* n’entre toutefois en composition que de quelques rares sinogrammes pour la plupart obsolètes : il apparaît par exemple dans 穉 *qiū* [automne], auquel on préfère son variant de même sens et de même prononciation 秋 en synchronie.

Qu’on le considère comme un caractère complexe indécomposable ou comme un radical non-productif, 龜 *guī* fait figure d’inclassable. Ce statut ambivalent explique partiellement pourquoi les analyses du sinogramme fonctionnent pour la plupart sur un modèle holistique (lorsqu’il est abordé d’un point de vue linguistique), voire directement pictural. On notera que 龜 *guī* n’est pas le seul *hànzì* répondant à ces caractéristiques : on pourrait également citer 黽 *mǐn* [crapaud], ou encore 鼎 *dǐng* [chaudron]. Le niveau de détail de leurs signifiants, la

²⁶ Le 康熙字典 *Kāngxī Zìdiǎn*, ou « Dictionnaire de caractères de Kangxi », est l’un des ouvrages lexicographiques chinois le plus influent. Le découpage du lexique en 214 radicaux sur lequel repose sa macrostructure fait encore office de standard aujourd’hui (Yong et Peng 2008 : 288).

spécificité de leurs signifiés et leur improductivité participent certainement à la perception de ces signes comme des images plutôt que comme des symboles.

Si 龜 *guī* est indécomposable en radicaux, il peut, comme tout sinogramme, être analysé en termes de traits ou *bīhuà*. Le Dictionnaire de caractères de Kangxi conçoit 龜 *guī* comme un radical composé de 16 traits distincts, ce qui positionne le caractère comme le deuxième radical le plus complexe graphiquement parlant, seulement dépassé par 龠 *yuè* [flûte] et ses 17 *bīhuà*. Cependant, ce comptage ne fait pas l'unanimité ; certains dictionnaires dénombrent 18 traits au sein de 龜 *guī* :

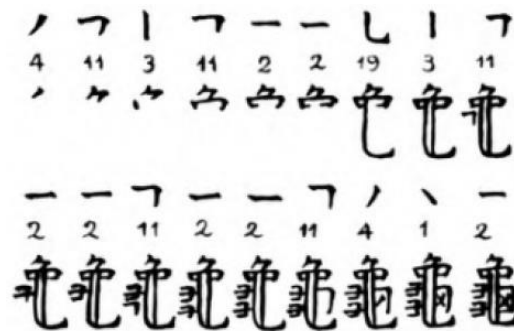


Fig. 18 – Ordre des traits de 龜 (Fazzioli 1986 : 161)

Ces désaccords ne sont pas surprenants, compte tenu du fait que 龜 *guī* connaît de nombreuses graphies distinctes (cf. fig. 19). Ces variations participent à la perception du sinogramme en tant qu'image visuelle imitant le référent « tortue » : comme le souligne le journal taïwanais *United Daily News* (2017), « 龜 est un pictogramme ; la graphie qui ressemble, selon vous, le plus à une tortue est la bonne »²⁷.

2.3.2 La figurativité des idéophones mandarins

Les images verbales sont, elles aussi, parfois assez transparentes pour être identifiées interculturellement et interlinguistiquement (Jakobson et Waugh 2002 : 64). Dans la section précédente (cf. II, §2.2.2), nous décrivions comment un unique son perçu par un même organe récepteur et imité par un même organe producteur connaît régulièrement de nombreuses représentations différentes, et ce même au sein d'un même code ou d'une même culture. Il ne faut toutefois pas perdre de vue que sous ce superstrat spécifique à la langue se cache une

²⁷ « 這是象形文字 你覺得哪個像烏龜 就是哪個 ». On notera que « pictogramme » (象形文字) fait ici référence à la première des six catégories lexicographiques traditionnelles chinoises (cf. II, §1.3). Puisque 龜 renvoie à *guī* [tortue], il ne faut pas le comprendre dans le sens traditionnel du terme (*i.e.* un signe visuel ne correspondant pas à une unité de langue, cf. Ferrara 2021 : 225).

龟	龟	龟	龟	龟	龟	龜	龜	龜	龜
龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜
龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜
龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜
龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜
龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜
龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜
龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜	龜

Fig. 19 – Variantes graphiques de 龜 (Xu et al. 2017)

intention iconique, et que cette intention peut suffire à surpasser les différences induites par les systèmes impliqués (Albaqami 2020 : 166).

La proximité entre les imitations orales de différentes langues, même aussi typologiquement éloignées que le mandarin et le français, est parfois telle que les liens entre les différentes représentations sont évidents. Les grandes similarités existant entre les onomatopées représentant le rire en arabe (*هههه* *hàhà*), en anglais (*haha*), et en chinois (哈哈 *hāhā*) permettent par exemple un transfert interlangue, aidant ainsi les sinophones à identifier avec succès l'intention communicative de l'image arabe et vice-versa (Albaqami 2020 : 163). Bien qu'aucune étude, à notre connaissance, ne soit spécifiquement dédiée à la comparaison des idéophones mandarins et français, la ressemblance entre certaines des images de ces deux codes est parfois si grande que le transfert entre les unes et les autres semble inévitable. 哈 [rire] devrait, par exemple, être compréhensible pour l'interprétant francophone :

哈哈，这 不 要紧
hāhāhā zhè bù yào jǐn
IMG DEM NEG important
« Hahaha ! Ce n'est pas important. »

Fig. 20 – Exemple d'énoncé contenant 哈 *hā*, d'après Casas-Tost (2009 : 99)

Il est donc des cas où les différences systémiques s'estompent pour laisser place à des représentations d'une grande transparence :

“喵呜 — 喵呜 —” 一 声 紧迭 一 声
 “miāo wū — miāo wū —” yī shēng jǐndié yī shēng
IMG ~ un son sans arrêt un son
 « Miaou, miaou – les miaulements ne cessent pas. »

Fig. 21 – Exemple d'énoncé contenant 喵呜 *miāowū*, d'après Casas-Tost (2009 : 190)

“叮咚” 一 声 门 铃 响 两 位 推 销 员 到 笔 者
 “dīngdōng” yī shēng ménlíng xiǎng liǎng wèi tuīxiāoyuán dào bǐzhě
IMG un son sonnette sonner deux CLF vendeur arriver auteur
 家 里 推 销 一 个 卫 生 间 设 备。
 jiā lǐ tuīxiāo yī gè wèishēngjiān shèbèi 。
 maison dans vendre un CLF toilettes installation
 « Ding ! Dong ! La sonnette retentit. Deux vendeurs arrivèrent chez l'auteur pour
 vendre un système de toilettes. »

Fig. 22 – Exemple d'énoncé contenant 叮咚 *dīngdōng*, d'après Zhan et al. (2003)

Les quelques idéophones exemplifiés ci-dessus sont représentatifs des images verbales de la langue ; en juxtaposant le radical 口 [bouche] à un phonogramme existant, ces caractères indiquent qu'ils proposent une imitation d'un son du monde. Il nous faut toutefois signaler que l'emploi de segments présents dans le code (et donc, le strict respect des règles phonotactiques de ce code) qui caractérise les idéophones du chinois semble être au moins en partie influencé par le système sinographique et la façon dont il représente la prononciation. Contrairement aux écritures alphabétiques, qui reposent sur un principe d'assemblage phonologique, les *hànzì* ne permettent pas la représentation de segments extra-systémiques ; le recours à des corpus écrits limite donc la description des idéophones de la langue à ses pans les plus conventionnels. Pour pallier ce manque, certains scripteurs ont recours à un système phonographique, le *pīnyīn*, ce dernier offrant bien plus de liberté représentationnelle (cf. fig. 23).

因为 这 和 伊 先前 听 惯 的 “nganga” 的 哭
 yīnwéi zhè hé yī xiānqián tīng guàn de “nganga” de kū
 parce.que DEM avec Yi avant entendre habituer NMLZ **IMG** NMLZ pleurer

声 大 不同 了 所以 竟 不 知道 这 也 是 一 种 哭。
 shēng dà bùtóng le suǒyǐ jìng bù zhīdào zhè yě shì yī zhǒng kū。

son grand différent PFV donc même NEG savoir DEM aussi être un genre pleurer

« Comme ces pleurs étaient très différents du « nganga » auquel Yi était habitué, il ne s’est même pas rendu compte que les sons qu’il entendait étaient aussi des pleurs. »

Fig. 23 – Exemple d’idéophone représenté à l’aide du *pīnyīn*, d’après Casas-Tost (2009 : 146)

De tels signes sont formellement atypiques, tant d’un point de vue phonologique que scriptural, et cette atypicalité facilite leur identification en tant que signes iconiques. Les hypoicônes conventionnelles contiennent, elles aussi, certains indices quant à leur intention expressive. Les représentations écrites des images orales contiennent pour la plupart, nous l’avons dit, le radical 口 *kǒu* [bouche], qui pointe dans ces cas vers la nature phonographique du caractère qui le contient (Haspelmath et Tadmor 2009 : 587). En l’absence de représentation écrite, c’est généralement la hauteur ou fréquence à laquelle la syllabe est réalisée qui assure la fonction auto-indexante des idéophones.

2.4 La fonction auto-indexante des images chinoises

2.4.1 La fonction auto-indexante des idéophones chinois

Comme on l’a vu (cf. I, §4.4.2), l’énonciation des images orales est universellement caractérisée par une augmentation de la fréquence et du volume du signal (Haiman 2018 : 82 et Thompson 2018 : 17). Les idéophones, à moins qu’ils ne cherchent justement à représenter un référent particulièrement sourd ou silencieux, sont donc généralement plus sonores ou plus aigus que les autres signes. Puisque le chinois mandarin est une langue tonale, ce dernier paramètre ne relève pas seulement de l’énonciation, mais également de l’énoncé même : la fréquence du signal et ses éventuelles variations sont systémiques et font partie intégrante du processus d’encodage. La hauteur qui caractérise les images des différentes langues du monde

se traduit donc, en mandarin, par l'emploi du ton haut ou T1 : on constate en effet une prédominance marquée pour ce registre dans la strate iconique du lexique de la langue.

Les tons du mandarin, au nombre de quatre, présentent une distribution relativement équitable sur l'ensemble du lexique (cf. fig. 24), de telle sorte qu'aucun ne se distingue par sa fréquence d'apparition²⁸ (San 2008 : 95).

Tone type	T1	T2	T3	T4	T5	All
Count	587	627	444	837	5	2500
	23,5%	25,1%	17,8%	33,5%	0,2%	100%

Fig. 24 – *Tonal frequencies in the basic lexicon of 2,500 characters in Standard Chinese* (San 2008 : 95)

Cette même analyse, lorsqu'appliquée à un corpus d'idéophones mandarins, révèle que 57% des syllabes idéophoniques de la langue contiennent un ton haut, tandis que seulement 5% sont réalisées sur un ton bas ou T3 (Thompson 2018 : 6). Il arrive que les registres du chinois soient employés à des fins figuratives : le ton descendant ou T4 peut, par exemple, représenter la chute (*e.g.* dans 下降 *xiàjiàng* [descendre]). Cependant, le potentiel figuratif des variations de hauteur des syllabes du chinois n'est que rarement exploité (Thompson 2018 : 9). Le rôle des tons se limite généralement une fonction auto-indexante, permettant de pointer (aussi bien positivement que négativement) vers l'iconicité du lexème qui les porte. Ainsi, la relative rareté des idéophones phonologiquement marqués en chinois mandarin peut être palliée par cette association entre T1 et iconicité. Le ton haut, sans être réservé aux images verbales, permet souvent à l'interprétant de déceler l'intention figurative de l'émetteur (Thompson 2018 : 17).

2.4.2 Les sinogrammes et la notion de *markedness*

Si certains sinogrammes sont bien plus figuratifs ou transparents que d'autres, isoler les composantes favorisant leur interprétation comme des hypoicônes s'avère complexe. En langue orale, la violation des règles combinatoires régissant l'articulation des unités cénémiques est souvent citée comme principal indexant de l'intention figurative du locuteur. La structure CCVC de syllabe *ngan* illustrée dans la figure 23 ci-dessus, largement extra-systémique (Wang et Sun 2015 : 475), signale à l'interprétant que l'émetteur est animé d'une intention iconique. Les principes combinatoires qui gouvernent les traits minimaux des sinogrammes sont

²⁸ À l'exception du T5, parfois appelé T0 ou ton neutre, qui est réservé aux syllabes faibles.

cependant bien plus permissifs que ceux du chinois mandarin ; difficile, donc, de déterminer avec certitude pourquoi certains caractères sont plus souvent perçus comme des hypoicônes que d'autres.

Afin de déterminer sur quoi repose la notion de *markedness* dans les *hànzì*, il nous faut revenir sur les unités minimales sinographiques, leur productivité et les principes combinatoires qui les régissent. Ces considérations permettent en effet de mettre en évidence la grande liberté formative dont jouissent les *hànzì*, et donc la difficulté d'isoler des segments marqués par rapport au reste du code. Nous l'avons dit (cf. II, §2.1.3) tous les caractères chinois peuvent être décrits en termes de *bǐhuà*. Ces segments de seconde articulation sont restreints par une règle d'importance majeure : les traits (et, par conséquent, les sinogrammes qu'ils participent à former) doivent être inscrits dans un carré (Huang et al. 2008 : 147). L'agencement des *bǐhuà* ou des groupes de *bǐhuà* peut être typologisé, d'une part, sur base de leurs positions relatives au sein du carré sinographique (*e.g.* verticale 吕 ou horizontale 田, cf. fig. 40), et d'autre part, sur la distance entre ces traits (相离 « séparés », 相接 « contigus » et 相交 « croisés », *in* Huang et al. 2008 : 146).

Cependant, ces principes ne sont que descriptifs : si, en langue orale, les règles phonotactiques peuvent, par exemple, proscrire l'emploi d'une occlusive en position finale, elles ne connaissent pas d'équivalent dans la langue écrite. Ainsi, rien n'interdit de croiser un 橫 *héng* avec un 豎 *shù*, ou de positionner un 豎 *shù* au contact direct d'un 撇 *piě*. Le seul

Example	Stroke order	Rule
十	一 十	First horizontal, then vertical
人	ノ 人	First left-falling, then right-falling
三	一 = 三	From top to bottom
州	丶 丿 小 州 州 州	From left to right
月	丿 月 月 月	First outside, then inside
四	丨 冂 四 四	Finish inside, then close
小	丨 小 小	Middle, then the two sides

Fig. 25 – *The order of strokes of some simple characters* (Coulmas 1989 : 97)

aspect proprement systématisé du code *hànzì* réside dans l'ordre de production des *bǐhuà* (cf. fig. 25). Ces règles jouent un rôle important dans l'écriture chinoise, tant d'un point de vue esthétique que communicatif : les traits horizontaux ou 橫 *héng* doivent par exemple être tracés avant les traits verticaux ou 豎 *shù* (Coulmas 1989 : 97). Toutefois, l'ordre de production des *bǐhuà* relève principalement de l'énonciation scripturale et n'affecte que peu la composition même des *hànzì*.

L'absence de principes combinatoires prescriptifs positionne le code sinographique comme un système particulièrement expressif offrant un nombre de segments de première articulation possibles pratiquement infini. Dans la langue orale, les règles phonotactiques qui gouvernent la combinaison des unités minimales peuvent être mises en œuvre pour créer des pseudo-mots, c'est-à-dire des faux signes formellement indiscernables des vrais mots de la langue qu'ils imitent. De façon analogue, les *bǐhuà* et les principes sur lesquels reposent leur assemblage peuvent être employés pour former des pseudo-sinogrammes^{29,30} structurellement admissibles mais extrinsèques au système sinographique (Ladd 2014 : 131). Plusieurs systèmes d'écriture dits « siniformes » sont en effet clairement modelés d'après le code *hànzì*, mais tout à fait indéchiffrables pour les lecteurs du mandarin³¹ (Kychanov 1996 : 228). L'un des plus notables est sans nul doute l'écriture tangut ou hsi-hsia (cf. fig. 26), originaire du Nord-Ouest de la Chine et représentant une langue aujourd'hui éteinte (Comrie et al. 2009 : 695). De ce système émanent quelques 6000 caractères distincts formés à partir des mêmes segments et répondant aux mêmes principes formatifs que les caractères du chinois, mais tout à fait dépourvus de sens du point de vue du code *hànzì* (Kychanov 1996 : 228).

Les unités du paradigme de seconde articulation de la langue écrite chinoise sont donc hautement productives en elles-mêmes, ce qui octroie au système un fort potentiel iconique ou figuratif. La façon dont ces unités sont sélectionnées au sein du paradigme ainsi que le nombre de traits minimaux employés viennent renforcer davantage ce potentiel. Le *hànzì* moyen contient généralement bien plus de *bǐhuà* qu'il n'en faut pour le distinguer des autres caractères

²⁹ “[T]here is a clear notion of well-formedness, such that it is not difficult to create impossible characters analogous to impossible English words like *bnip* and *dlare*, and to create possible but non-occurring characters comparable to English words like *whask* and *blent*” (Ladd 2014 : 131).

³⁰ Le 天书 *tiānshū* (lit. « livre du ciel », mais aussi « charabia ») est une œuvre de l'artiste chinois 徐冰 Xu Bing composée d'environ 4000 pseudo-sinogrammes. Toutefois, ces derniers font régulièrement emploi de radicaux existants et coïncident même parfois accidentellement avec de véritables caractères (Hamlisch 1994 : 419).

³¹ Ces systèmes sont naturellement plus que de simples réservoirs de pseudo-sinogrammes ; certains d'entre eux ont donné lieu à des traditions littéraires pluricentennaires d'une richesse méconnue (Coulmas 1996 : 215-217).

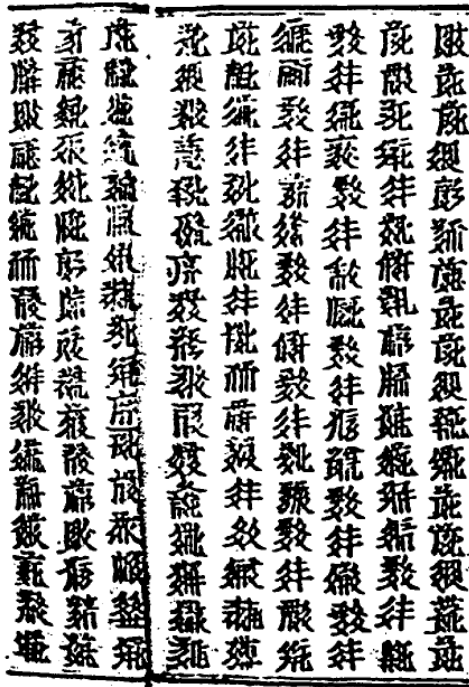


Fig. 26 – Specimen of Hsi-hsia writing: a passage from the Avatamsaka-sutra (Coulmas 1996 : 217)

Glyph	Description of the Stroke Type	Example Characters
一	橫 <i>héng</i> (horizontal)	𠄎 𠄏 𠄐
丨	豎 <i>shù</i> (vertical)	𠄑 𠄒 𠄓 𠄔
丿	撇 <i>piě</i> (slanting to the left)	𠄕 𠄖 𠄗 𠄘
·	點 <i>diǎn</i> (dot)	𠄙 𠄚 𠄛 𠄜

Fig. 27 – Décomposition de caractères hsi-hsia en segments minimaux sinographiques (West et al. 2012 : 8)

du code, et tant les traits employés que la façon dont ils se combinent sont statistiquement hautement imprévisibles, particulièrement lorsque comparé aux graphèmes alphabétiques³² (Zeng et al. 1965 : 213). La redondance communicative des *hànzì*, couplée aux grandes disparités distributives qui séparent les différents types de *bìhuà*, confèrent au code sinographique une grande liberté formative, et, par extension, un fort potentiel figuratif. Le système s’est par exemple tout naturellement réapproprié le svastika comme l’un de ses

³² « 对比之下，汉字各种笔画的出现次数的差距比英语字母的悬殊得多。根据讯息论的原理各符号的使用频率愈悬殊，冗余性愈大。 »

graphèmes. Si le français rapproche déjà le symbole bouddhique de la lettre grecque *gamma* <Γ>, la langue écrite chinoise l'intègre directement à son code : 卍 *wàn* est en effet listé dans le Dictionnaire de caractères de Kangxi comme un *hànzì* en six traits³³.

En l'absence de principes formatifs stricts, la notion de *markedness* (et donc, par extension, la perception d'un signe comme iconique) repose, dans le système sinographique, sur des critères majoritairement subjectifs. Sont généralement considérés comme marqués les *hànzì* présentant des similarités avec des objets existants. Le caractère archaïque 冏 *jiǒng* signifie originellement [brillant], mais les similarités formelles qu'il présente avec, d'une part 窘 *jiǒng* [embarrasser] et, d'autre part, avec les traits d'un visage embarrassé, ont provoqué la réanalyse de 冏 comme un pictogramme signifiant [embarrassé]³⁴. On pourrait également citer 凹 *āo* [concave] et 凸 *tū* [convexe], somme toute assez peu remarquables d'un point de vue formel, mais souvent considérés comme « *quite exceptional* » (Qiu 2000 : 54) à cause de leur évidente figurativité. Ces signes, à l'instar des onomatopées phonologiquement conventionnelles, sont composés des mêmes segments minimaux que le reste du lexique ; leur interprétation comme iconique repose donc intégralement sur des critères perceptifs tout à fait indépendants du code.

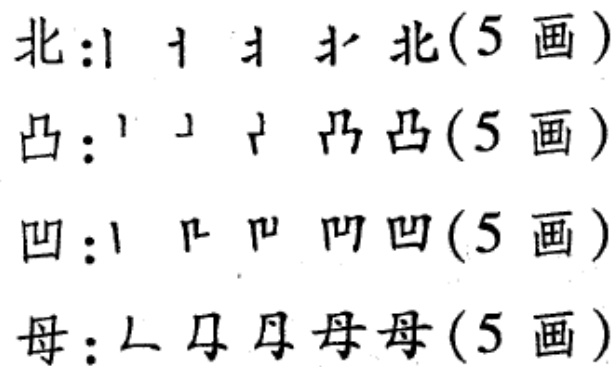


Fig. 28 – Décomposition de 凹 *āo* et 凸 *tū* en *bǐhuà* (Huang et al. 2008 : 150)

2.5 Les images chinoises du point de vue syntagmatique

Les images du chinois mandarin sont expressives *ex nihilo* : { 呜 } *wū* présente déjà certaines similarités avec le pépiement d'un oiseau, les 撇 *piē* { 丿 } de 豕 [porc] avec des pattes. À l'instar du signifiant {b}, dont le renvoi au signifié [tête de lit] est renforcé par les autres

³³ Cf. 汉典 « 卍 ».

³⁴ Cf. Pleco « 冏 ».

graphèmes qui l’avoisinent (cf. I, §4.4), l’interprétation iconique des images du chinois dépend au moins partiellement du contexte syntagmatique qui les entoure.

2.5.1 Les idéophones chinois du point de vue syntagmatique

L’onomatopée 呜 *wū*, qui figure parmi les plus utilisées et les plus versatiles de la langue, peut tour à tour renvoyer au cri de l’oiseau, à une sirène, à un klaxon ou encore à des pleurs (Casas-Tost 2009 : 174). La perception de 呜 *wū* comme imitant un référent humain, animal ou inanimé semble relever en grande partie des signes qui lui sont adjacents et du cadre énonciatif qui le contient.

公共汽车	就	呜着	喇叭	到了	跟前
<i>gōnggòngqìchē</i>	<i>jiù</i>	<i>wū.zhe</i>	<i>lǎbā</i>	<i>dào.le</i>	<i>gēnqián</i>
bus	juste	IMG .IPFV	IMG	arriver.PFV	en.face

« Le bus klaxonna simplement en arrivant en face. »

Fig. 29 – Exemple d’énoncé contenant 呜 *wū* (Gao 1989 : 69)

Dans l’énoncé ci-dessus, l’image 呜 *wū*, par nature polyvalente et sous-déterminée, est renforcée par la présence du signe 公共汽车 *gōnggòngqìchē* [bus], mais également par sa juxtaposition avec un autre idéophone, 喇叭 *lǎbā*. Le signifié de ce dernier est plus précis, puisqu’il est généralement réservé aux mimiques d’instruments à vents ou de klaxons³⁵. Cette association est à la fois symbolique et imagique : d’une part, cet idéophone est rapproché de son référent par associations successives, et, d’autre part, les deux voyelles ouvertes {a} de 喇叭 *lǎbā* semblent proposer une approximation de la basse fréquence qui caractérise les bruits de klaxon (Hinton et al. 1994 : 333). Cette grande proximité entre 喇叭 *lǎbā* et son référent permet conséquemment de spécifier le signifié imagique du signe voisin 呜 *wū*.

Comme tous les signes présentant une haute fréquence lexicale, 呜 *wū* est bien intégré au lexique de sa langue (Akita et Dingemanse 2017 : 501). Cette image peut occuper un rôle syntaxiquement central ; c’est le cas dans la figure 29 ci-dessus, où elle fait office de verbe principal. 呜 *wū* connaît par ailleurs de nombreux homophones prosaïques : ce signe est par conséquent non-marqué d’un point de vue phonologique et morphologique. Ces paramètres

³⁵ Cf. Pleco « 喇叭 ».

constituent autant de facteurs démontrant la bonne intégration grammaticale de l'image à son code (Ibarretxe-Antuñano 2017 : 99-203), et, par conséquent, sa moindre expressivité par rapport à d'autres hypoicônes plus marquées (Akita et Dingemanse 2017 : 501). 呜 *wū* fait en quelque sorte figure d'idéophone « multi-fonctions » : ce signe propose à lui seul une représentation du monde, mais les locuteurs semblent régulièrement faire le choix d'épauler cette figurativité à l'aide d'autres images plus évocatrices.

L'idéophone 乒乓 *pīngpāng* représente un choc ou un battement léger (Casas-Tost 2009 : 178) ; on le retrouve notamment comme une imitation du cliquetis de la grêle sur une surface dure.

雹子 打 在 屋顶 上 乒乓 乱 响
 báozi dǎ zài wūdǐng shàng pīngpāng luàn xiǎng
 grêle frapper LOC toit sur **IMG** désordre sonner
 « La grêle tambourine sur le toit ».

Fig. 30 – Exemple d'énoncé contenant 乒乓 *pīngpāng* (Pleco)

她 正在 乒乒乓乓 地 推开 百叶窗.
 tā zhèngzài pīngpīngpāngpāng de tuīkāi bǎiyèchuāng
 elle PROG **IMG** ADV pousser store
 « Elle est en train de pousser le store ».

Fig. 31 – Exemple d'énoncé contenant 乒乓 *pīngpāng* (Gao 1989 : 69)

2.5.2 Contexte syntagmatique et perception imagique des sinogrammes

Comme dans tous les idéophones semi-rédupliqués, les deux segments qui composent 乒乓 *pīngpāng* se précisent et se renforcent mutuellement. Toutefois, ce signe présente une particularité rare : la représentation écrite correspondant à l'image verbale *pīngpāng* est une image visuelle 乒乓 correspondant au signifié [table de ping-pong]. Cette image visuelle n'émerge, ou du moins, n'atteint son plein potentiel, que lorsqu'on la considère dans sa totalité, c'est-à-dire en prenant en compte le contexte syntagmatique. Ni 乒 ni 乓 ne seraient en mesure d'évoquer leur objet à eux-seuls ; l'opposition des *bǐhuà* représentant les pieds de la table semblent figurativement trop importante pour être omise.

Cette conjoncture où un idéophone mandarin est apparié dans le système d'écriture chinois à une représentation visuelle de son objet est assez rare. La plupart des images verbales de la langue sont représentées à l'aide de phonogrammes juxtaposant le radical 口 [bouche] à un *hànzì* de même prononciation. Le rapport entre signifiant et référent de ces formes écrites d'images verbales se limite donc à une relation indicielle. Il existe une certaine contiguïté entre la bouche et les référents sonores, particulièrement pour les sons humains, mais cette relation est au mieux indirecte.

Les signes dont les formes orales et écrites convergent en proposant deux représentations d'un même référent dans deux modalités différentes sont plus facilement observables dans les onomatopées qui, comme 乒乓 *pīngpāng*, « sélectionne[nt] un trait référentiel sonore chez le référent pour le désigner dans son ensemble » (Polis 2008 : 37). Ces signes sont des approximations d'un son du monde ; il s'agit donc bien d'images verbales. Cependant, ils n'ont pas pour signifié le son en lui-même, mais bien l'objet qui émet ce son. Ainsi, 猫 *māo* [chat] et 蚊 *wén* [moustique] imitent respectivement le miaulement et le bourdonnement, mais désignent le chat et le moustique. Ils ne sont donc plus formés à partir du radical 口 *kǒu* [bouche] : puisqu'ils pointent vers des êtres vivants, ils contiennent les radicaux réservés aux quadrupèdes 犴³⁶ et aux insectes 虫.

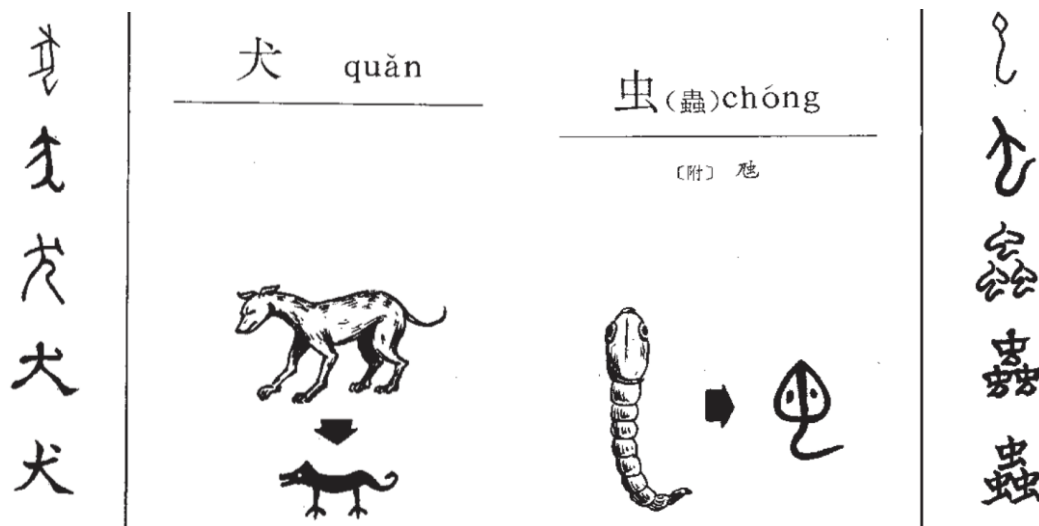


Fig. 32 – Étymologie des sinogrammes 犬 [chien] et 虫 [insecte] (Li 1996 : 41- 274)

³⁶ Le radical 犴 est la forme liée du caractère 犬 [chien], mais son emploi en tant que radical dépasse ce simple cadre : on le retrouve dans 獅 [lion], 猴 [singe], 猪 [cochon], etc.

Les images visuelles des deux caractères décrits ci-dessus ne constituent qu'une moitié de ces signes. 𠂔 *pīng*, et, dans une plus ample mesure encore, 𠂔 *pāng*³⁷, font partie des rares graphèmes « non-phonétiques » (Qiu 2000 : 28) du système sinographique. L'interprétation de tels caractères ne doit pas fournir d'effort supplémentaire pour distinguer la partie phonographique, qui n'entretient la plupart du temps aucun rapport avec le référent, de la partie iconique et sémographique. Cette dernière est pleinement visible et s'offre alors seule à la perception du lecteur, ce qui facilite probablement son interprétation comme une hypoicône. Toutefois, le lot de la plupart des images visuelles du chinois mandarin est autre. Les dessins qui contiennent les *hànzì*, qui sont déjà le résultat de quatre mille ans d'évolutions et de stylisations successives, sont souvent accouplés, voire amalgamés, à des graphèmes ayant une valeur purement phonographique. L'image 虫 [insecte] est par exemple déjà assez opaque en l'état, même pour le lecteur expérimenté. Il est plus difficile encore de la percevoir comme un signe figuratif lorsqu'elle est juxtaposée à 文 *wén* [culture], comme c'est le cas dans 蚊 *wén* [moustique] (Vervaeke 2017 : 54).

Tous les sinogrammes sont figuratifs, mais la pertinence de l'objet qu'ils représentent par rapport au signifié vers lequel ils renvoient varie grandement d'un signe à l'autre. Le graphème 木 *mù* [arbre] ou [bois] est par exemple iconique lorsqu'il apparaît dans 枝 *zhī* [branche]. En synchronie, le 木 [bois] contenu dans 枕头 *zhěntou* [oreiller] entretient une relation indicielle avec son référent ; pour pouvoir être perçu comme imagique, il faudrait remonter « à une période où ces artefacts étaient effectivement fabriqués en bois » (Klinkenberg et Polis 2018 : 31). Ce même graphème peut également servir de phonéogramme pour représenter le nom de famille *Mù* 木. Il s'agit alors d'un diagramme : son référent n'est plus l'arbre, mais le graphème 木 tel qu'il apparaît dans le paradigme sinographique.

3. Les diagrammes en chinois mandarin et dans le système sinographique

L'iconicité diagrammatique est une ressemblance structurelle entre un signifiant et un référent. Dans les diagrammes linguistiques, ce référent fait généralement déjà partie du code. Le principe de « solidarité associative » sur lequel repose ces icônes est omniprésent dans les

³⁷ 𠂔 *pīng* est un « *graph altered in shape to indicate sound* » (Qiu 2000 : 168) : il a été forgé sur base de 兵 *bīng* [soldat]. 𠂔 *pāng* peut être conçu comme l'altération d'une altération, mais son signifiant semble avant tout iconiquement motivé.

langues du monde (Polis 2008 : 48) ; toutefois, comme nous le verrons, le chinois mandarin et son système d'écriture se prêtent particulièrement bien à une telle analyse.

3.1 Les diagrammes chinois du point de vue paradigmatique

3.1.1 Le paradigme monématique chinois

Le lexique du chinois mandarin est largement bimorphémique (Sampson 2015 : 679 et Comrie et al. 2009 : 707). Les lexèmes de la langue sont en effet majoritairement compositionnels, et donc relativement motivés. La relation entre le signifié des parts et le signifié du tout « *can vary from close to non-existent* » (Li et Thompson 1981 : 46), mais les composés du mandarin sont pour la plupart transparents. Un mot tel que 进步 *jìnbù* [avancer] accole deux segments significatifs existant isolément dans le paradigme de première articulation pour en former un nouveau, sémantiquement apparenté mais dont le signifié est autre que la simple somme de ceux de ses constituants (Li et Thompson 1981 : 46).

<u>jìn-bù</u>	'advance-step = make progress'
<u>chéng-qióng</u>	'city-wall = city wall'
<u>chē-mǎ</u>	'vehicle-horse = traffic'
<u>yī-kào</u>	'lean-depend on = depend on'
<u>hū-xī</u>	'exhale-inhale = breathe'
<u>mǎn-zú</u>	'full-sufficient = be content'
<u>nián-qīng</u>	'year-light = youthful'
<u>dá-tīng</u>	'make-hear = inquire'
<u>zhī-dào</u>	'know-way = know'
<u>jiāng-lái</u>	'future-come = in the future'
<u>chéng-rèn</u>	'receive-recognize = admit'
<u>dēng-huǒ</u>	'lamp-fire = illumination'

Fig. 33 – Exemples de composés mandarins transparents (Li et Thompson 1981 : 46)

Cette solidarité associative peut occasionnellement avoir lieu au niveau subgraphémique. Les *hànzì* 彙 *biáo* 彙 *jiào*³⁸ contractent en une morphosyllabe et en un graphème les expressions 不要 *bùyào* [ne pas] et 只要 *zhǐyào* [tant que]. De tels composés sont à rapprocher des *blends*, qui ne se distinguent que par leur introduction d'un nouveau sémème (Zuckermann 2003 : 87). Le *blending* est extrêmement productif en chinois mandarin, puisque les néologismes de la

³⁸ 彙 *biáo* et 彙 *jiào* sont considérés comme archaïques en chinois mandarin standard, mais ils sont toujours employés dans certaines variétés régionales (cf. Baïke « 彙彙 »).

langue sont pour la plupart formés en juxtaposant deux segments de première articulation existants.

3.1.2 Le *blending* en chinois mandarin et dans le système sinographique

Le *blending* (cf. I, §5.1.4) est un processus formatif particulièrement adapté à la morphologie du chinois mandarin. D'une part, les mots-valise qui résultent de ce processus s'intègrent bien au lexique moderne de la langue, qui est déjà largement bimorphémique (Zuckermann 2003 : 40). D'autre part, les mots issus des phénomènes de *blending* s'accommodent mieux au système d'écriture chinois que ceux empruntant une forme exogène ou créant une nouvelle forme de toutes pièces. La création de nouveaux sinogrammes est en effet excessivement rare aujourd'hui et est souvent réservée au domaine scientifique (Vervaeet 2017 : 66). Dans ces conditions, le scripteur cherchant à représenter des concepts inédits tout en respectant le principe sémographique, si central à l'écriture chinoise, n'a pas d'autre choix que d'accoler plusieurs morphèmes existants pour former un nouveau lexème. Dans cette optique, la morphosyllabe 电 [électricité] est particulièrement productive et donne lieu à de nombreux néologismes : l'on pourrait citer 视 [voir] → 电视 [télévision], 脑 [cerveau] → 电脑 [ordinateur], ou encore 影 [ombre] → 电影 [film]. La prévalence des mots-valise dans le lexique du chinois mandarin semble donc partiellement relever d'influences provenant du système sinographique (Hannas 1997 : 254).

Un nombre significatif (cf. fig. 9) de sinogrammes repose sur un procédé formatif analogue, à cette différence près que le *blending* a lieu au sein du *hànzì* même. La lexicographie traditionnelle chinoise, nous l'avons vu (cf. II, §1.3), réserve en effet l'une de ses six catégories aux sinogrammes formés à partir de deux segments significatifs existant séparément dans le code (Yong et Peng 2008 : 98). Comme pour les mots-valise, le graphème qui en résulte est sémantiquement apparenté à ses constituants, mais sans que l'on puisse pour autant le résumer à une fusion fortuite du sens de ces derniers.

L'exemple le plus souvent cité de tels caractères est sans doute 明 *míng* [brillant], formé à partir de 日 [soleil] et 月 [lune]. L'existence de cette catégorie est débattue ; certains sinologues affirment en effet que ce qui est vu en synchronie comme un appariement de deux unités sémographiques ne serait en réalité que des composés sémantico-phonétiques donc la composante phonétique aurait perdu en pertinence. Ainsi, le 日 [soleil] de 明 [briller] serait un phonémogramme dont l'utilité se serait amenuisée au fil de la diachronie (DeFrancis 1989 :

127). Quoi qu'il en soit, les *associative compounds* sont aussi bien répertoriés dans les dictionnaires modernes du mandarin que dans les matériaux didactiques habilités par le gouvernement chinois (cf. fig. 34), et tout porte à croire que ces signes sont perçus comme des diagrammes par les lecteurs de la langue. Par ailleurs, l'identification de ces signes comme des composés sémantico-sémantiques prouve une fois encore le caractère intuitif de la figurativité des sinogrammes, mais aussi l'importance didactique et mnémotechnique de la perception imagique des radicaux.



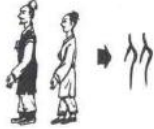

汉字 Character	图片 Picture	汉字的意思 Meaning
明		太阳和月亮在一起, 光明。 The sun and the moon are combined together to mean "bright."
休		人靠在树上休息。 A person is leaning against a tree.
从		一个人跟着另一个人。 A person is walking behind another.
看		手放在眼睛上, 看远方。 Hold one's hand over one's eye to look into the distance.

Fig. 34 – Exemples d'*associative compounds* dans un manuel d'apprentissage de langue chinoise (Jiang et al. 2014 : 43)

Pour toutes ces raisons, les sinogrammes présentent un intérêt particulier pour l'étude des diagrammes linguistiques d'un point de vue paradigmatique. Tous les *hànzì* sont « *either a radical or [...] composed of two to four radicals* » (Coulmas 1996 : 428). Les radicaux du chinois forment donc un inventaire fermé³⁹ et exhaustif de 214 unités de première articulation. Lorsque comparé à l'élusif « paradigme monématique » auquel fait allusion Eco (1988 : 84-85), ce répertoire est extrêmement bien délimité et d'une économie considérable.

³⁹ Leur décompte exact a changé plusieurs fois au cours de l'histoire de la lexicographie chinoise et est encore source de désaccords à l'heure actuelle. L'organisation des caractères chinois en 214 radicaux, que l'on attribue généralement au Dictionnaire de caractères Kangxi, fait toutefois office de standard depuis le 18^e siècle et ne connaît que peu de concurrents (Coulmas 1996 : 429). De plus, la taille exacte des paradigmes linguistiques est régulièrement source de débats sans que l'on remette pour autant en cause leur statut d'inventaires fermés (Ladd 2014 : 116).

L'échelle réduite et l'exhaustivité de l'inventaire radical sinographique permet, à notre sens, une meilleure appréhension de la notion de paradigme monématique. Il est impossible de déterminer la taille exacte des inventaires de première articulation chinois écrits et oraux (Norman 1988 : 91). Il paraît toutefois évident que la compositionnalité qui caractérise la plupart des mots de la langue donne lieu à un lexique qui n'a de cesse de s'imiter et de s'auto-alimenter, et cette motivation relative permet elle-même d'entrevoir les contours du paradigme monématique que décrivait Eco. Le chinois mandarin (et, par conséquent, le système sinographique) est un code particulièrement diagrammatique, ce qui engendre une réduction de la taille de l'inventaire de première articulation de la langue. Une analyse de la nomenclature du « Dictionnaire du chinois contemporain »⁴⁰ révèle que 3066 de ses caractères entrent en composition dans cinq mots ou plus (Norman 1988 : 93). La grande économie de moyens que présente le chinois mandarin se fait plus apparente encore lorsque l'on compare la taille de son paradigme monématique à celui de l'anglais :

« [O]nly 2460 characters or 15708 words are needed to account for 99% of the 1177984-character (982119-word) Chinese corpus, whereas 40000 English words are needed to account for the same proportion of the one million-word English corpus. Because the two corpora are assumed to contain the same amount of information, and also because that total information is communicated in Chinese with fewer units (using either characters or words as units of measurement) than English, Aaronson and Ferres (1986) therefore argued that the meanings of Chinese characters and even those of Chinese words are less precise and more variable than those of English words » (Chen 1992 : 179).

La petitesse qui semble caractériser le paradigme monématique chinois s'accorde par ailleurs assez bien avec la sémographie de son système d'écriture. Si l'on en croit l'analyse d'Aaronson et Ferres ci-dessus, représenter l'anglais à l'aide d'un système sémographique nécessiterait plus du double de graphèmes qu'il n'en faut en chinois. L'apprentissage du code *hànzì* et de ses milliers de signes représente déjà un effort considérable ; toutefois, si le mandarin n'était pas aussi relativement motivé, l'effort à fournir serait bien plus grand encore.

⁴⁰ 现代汉语词典 en mandarin. Compilé par l'Institut de langue de l'académie chinoise des sciences sociales, il s'agit de l'un des dictionnaires les plus étendus et les plus importants de la langue. Il a notamment joué un rôle significatif dans la standardisation du chinois mandarin (Yong et Peng 2008 : 72).

3.1.3 Diagrammes chinois et paradigme de seconde articulation

Les phonesthèmes sont des cénèmes correspondant à un signifié par rapprochement à des plérèmes contenant ce même cénème et renvoyant à un signifié identique ou similaire. Dans la langue orale, ce phénomène se traduit par l'attribution par associations successives d'un contenu à un phonème, unité par définition dépourvue de sens. En chinois mandarin, il existe par exemple une certaine proximité entre le phonème /m/ et le champ sémantique de la tristesse ou de la douleur :

a.	盲	máng	'blind; deluded'	
b.	冒	mào	'to go forward with eyes covered; to cover'	
c.	昧	mèi	'obscure, dark'	
d.	悶	mèn	'to cover; mournful, sorrowful'	
e.	蒙	méng	'to cover; to conceal'	
f.	眯	mǐ	'blind, as with dust'	
g.	冥	míng	'dark, obscure'	(冥 mǐng 'night')
h.	默	mò	'dark, secret; silent'	

Fig. 35 – Exemple de phonestème en chinois mandarin (Chan 1996 : 9)

Dans la langue orale, nous l'avons dit (cf. II, §2.2.1), les *bǐhuà* se voient régulièrement attribuer une signification sur base des similarités qu'ils entretiennent avec la réalité. Il arrive toutefois que l'interprétant investisse de sens les unités minimales écrites chinoises par l'intermédiaire des conventions qui régissent le code *hànzì*. Les quatre points *diǎn* { 丶 } qui constituent la partie inférieure du sinogramme 烏 [corbeau] sont, originellement du moins, cénémiques. Ces traits subgraphémiques existent pour imiter leur objet ; dans ce cas précis, ils cherchent à représenter la queue du volatile référent (cf. fig. 11). Ces *bǐhuà* ont plus tard été réinterprétés comme formant le radical 灬 [feu]. Cette nouvelle analyse, sémantiquement peu tenable, n'existe que par rapprochement de ces traits au radical 灬 et aux caractères qui le contiennent : parmi eux, 烹 [cuisiner], 煮 [bouillir], 熬 [infuser], etc.

Ces rapprochements sont somme toute assez peu surprenants. D'une part, ils ne sont qu'un corolaire de la fonction taxonomique des radicaux. Les radicaux sont avant tout des outils lexicographiques à visée structurante, et cette structuration se fait parfois au prix de la sémantique (Mullaney 2017 : 156). D'autre part, étant donné la taille réduite des inventaires de

seconde articulation écrit⁴¹ (Coulmas 1996 : 80) et oral (DeFrancis 1989 : 78) chinois et la propension naturelle des locuteurs à chercher des régularités dans le code (Hinton et al. 1994 : 5), établir des connexions entre les signifiés et certains des segments qui composent leurs signifiants semble inévitable.

L'existence de ce niveau d'articulation intermédiaire que constituent les radicaux représente sans doute « *the most substantial objection to the idea of treating characters as pleremes and strokes as cenemes* » (Ladd 2014 : 128). Cependant, les déterminatifs du chinois sont des « *taxonomic and etymological entities* » ; leur rôle en tant qu'unité productive se limite à une courte période (depuis longtemps révolue) de la technolinguistique chinoise⁴² (Mullaney 2017 : 156). Bien qu'il soit indéniable que « *[w]e miss something if we consider characters only as arrangements of strokes* » (Ladd 2014 : 128), la véritable unité minimale des *hànzì* est bien le *bīhuà*. Tous les caractères du chinois sont aisément décomposables en traits. De plus, le décompte exact de ces traits et l'ordre dans lequel ils doivent être produits fait pratiquement toujours l'unanimité (Ladd 2014 : 128). La facilité avec laquelle il est identifié positionne le *bīhuà* comme une entité taxonomique intuitive, une unité d'encodage particulièrement efficace (cf. fig. 36), et, plus important encore, comme un plérème distinct mais présentant de nombreuses analogies avec le phonème (Ladd 2014 : 131).

字根	第一笔	第二笔	区位号	键位
土	(横) 1	(竖) 2	12	F
贝	(竖) 2	(折) 5	25	M
禾	(撇) 3	(横) 1	31	T
之	(点) 4	(折) 5	45	P
又	(折) 5	(捺) 4	54	C

Fig. 36 – Décomposition de sinogrammes en *bīhuà* dans un manuel de dactylographie (Wang 2008 : 44)

⁴¹ Si tant est, naturellement, que l'on accepte les *bīhuà* plutôt que les radicaux ou les *hànzì* eux-mêmes comme les unités minimales du système sinographique.

⁴² Certains des premiers modèles de machines à écrire chinoises reposaient en effet sur un système d'encodage basé sur les radicaux. Vingt ans après la commercialisation des premières machines radicales, cette méthode serait remplacée par une autre, plus indirecte mais bien plus efficace (Mullaney 2017 : 123-160).

3.1.3 La reduplication en chinois mandarin et dans le système sinographique

Il nous faut, avant d'aborder les connexions qui lient les signes chinois au sein du syntagme, revenir succinctement sur un cas particulier d'iconicité diagrammatique : la reduplication. La reduplication fait partie des phénomènes de formation de mots les plus productifs du chinois mandarin (Melloni et Basciano 2018 : 4). Dans toutes les catégories lexicales de la langue, l'on retrouve des icônes-diagrammes entretenant une relation isomorphique avec leurs propres constituants (Polis 2008 : 49). La contiguïté entre les signifiés de 乒 *pīng* et 乓 *pāng* existe notamment parce que leurs signifiants sont eux aussi contigus : *pāng* ne se distingue de *pīng* que par sa voyelle, 乓 de 乒 par son emploi d'un 点 *diǎn* { 丶 } plutôt que d'un 左点 *zuǒdiǎn* { 丶 }⁴³.

La reduplication peut renvoyer, iconiquement ou non, à plusieurs contenus ; elle peut par exemple, nous l'avons dit, surimposer au signifié une connotation hypocoristique (Morgenstern et Michaud 2007 : 120). La reduplication a dans ces cas une valeur contre-iconique : une augmentation du signifiant entraîne une diminution du signifié (Melloni et Basciano 2018 : 328). Nous aimerions ici nous focaliser sur son contrepoint : la reduplication augmentative. Cette dernière est directement iconique : elle respecte en effet le principe cognitif selon lequel « *more of form stands for more of content* » (in Polis 2008 : 51). Mais l'intensification du signifié par le redoublement du signifiant n'est pas seulement plus intuitive : ses effets ont également pour particularité d'être observables dans le système sinographique.

Par reduplication augmentative, l'on désigne le phénomène selon lequel 高兴 *gāoxīng* « content » peut être redoublé en 高高兴兴 *gāoxīng* « très content » (cf. fig. 37). Ce procédé est également extrêmement courant dans les idéophones du chinois mandarin. Les images verbales redupliquées y sont en effet plus fréquentes que les simples, et, dans la plupart des cas, ce redoublement semble intensifier le signifié iconique (Casas-Tost 2009 : 134).

Ces effets sont également observables dans le système sinographique, où une multiplication sur le plan de l'expression dénote la pluralité ou l'intensification. Ainsi, de nombreux caractères entretiennent une relation isomorphique avec leurs propres constituants, où chaque itération du radical correspond à un signifié quantitativement ou qualitativement plus

⁴³ Les 点 *diǎn* et les 左点 *zuǒdiǎn* (respectivement « point » et « point gauche »), sont des types de *bīhuà*.

我 本 想, 只 要 孩 子 能 高 高 兴 兴 地 学 习,
wǒ běn xiǎng zhīyào háizi néng gāogāoxīngxīng de xuéxí
1SG au.début penser tant.que enfant pouvoir joyeux~ ADV étudier
多 花 点 钱 也 没 什 么。
duō huā diǎn qián yě méishénme 。
plus dépenser un.peu argent aussi rien

« Je pensais que pourvu que les enfants puissent étudier et être heureux, dépenser un peu plus d'argent n'était pas un problème. »

Fig. 37 – Exemple de redoublement augmentatif d'un signe prosaïque (Zhan et al. 2003)

important. Le trio 人 [personne], 从 [suivre⁴⁴], 众 [foule] démontre bien cette augmentation progressive. Ce principe, toujours assez productif en synchronie (on pourrait également citer 木 - 林 - 森, 日 - 昌 - 晶, etc.), l'était apparemment encore plus dans la langue classique. Certains sinogrammes de sens aujourd'hui inconnus poussent cette logique à l'extrême : par exemple, 孳 et 𣎵 sextuplent respectivement 子 [fils] et 木 [arbre].

3.2 Les diagrammes chinois du point de vue syntagmatique

3.2.1 La chronosyntaxe en chinois mandarin et dans le système sinographique

Nous décrivions dans la première partie de ce travail (cf. I, §5.3) la tendance quasi-universelle selon laquelle l'ordre des constituants au sein du syntagme reflète la séquence de la pensée humaine (Jakobson 1965 : 350). La syntaxe du chinois mandarin « *relies heavily, if not totally, upon auxiliary words and word order in its grammatical system* » (Haiman 1985 : 49). Le mandarin étant une langue hautement isolante, l'ordre des y mots porte une charge sémantique conséquente : il est donc beaucoup moins variable et bien plus systématique que dans les langues inflectionnelles. Dans ce qui relève en apparences de règles grammaticales tout ce qu'il y a de plus conventionnelles, certains auteurs (et plus particulièrement James Tai, *in*

⁴⁴ Dans la mesure où l'action de suivre implique au moins deux personnes (cf. fig. 34).

Haiman 1985 : 46-72), voient une forme de naturalité : la syntaxe chinoise serait un reflet des schémas cognitifs humains (Shei et al. 2019 : 99).

Ainsi, Tai s’applique à démontrer comment la grammaire chinoise « *refers to principles corresponding to the conceptual world more than grammatical rules operating on syntactic and morphological categories* » (Haiman et al. 1985 : 63). Le linguiste justifie cette affirmation pour le moins hardie par une série d’exemples soigneusement choisis sensés illustrer certaines contingences entre la chronologie de la pensée humaine et la façon dont cette dernière est formalisée en chinois mandarin. Par exemple, selon le *Principle of Temporal Sequence* décrit par Tai, le comparé et le comparant précèdent l’outil de comparaison dans notre séquentialité cognitive. L’apparition dans le syntagme chinois de ces deux termes avant le critère sur lesquels ils sont jugés témoignerait de l’influence de forces iconiques (Haiman et al. 1985 : 55).

他	比	我	高
tā	bǐ	wǒ	gāo
3SG	comparer	1SG	grand
« Il est plus grand que moi. »			
*他	高	比	我
tā	gāo	bǐ	wǒ
3SG	grand	comparer	1SG

Fig. 38 – Illustration du *Principle of Temporal Sequence* (Haiman 1985 : 55)

Le référent iconique invoqué par Tai n’est que difficilement identifiable. En effet, la notion de *Principle of Temporal Sequence* demeure trop abstraite pour que l’on puisse clairement délimiter son influence sur les règles grammaticales du mandarin. De manière plus générale, « *neuro-linguistic research to date has provided little empirical evidence regarding how events are conceptualized, and how these conceptualizations are reflected in linguistic structures* » (Shei et al. 2019 : 86). En l’absence de telles données, il vaut sans doute mieux ne pas avoir recours à la notion d’iconicité (Polis 2008 : 58) et considérer que les relations qui unissent les signes linguistiques chinois sont conventionnelles.

Il est à notre sens plus révélateur d’adopter la perspective inverse, c’est-à-dire d’examiner l’impact des conventions linguistiques sur la façon dont nous concevons le monde. Dans cette optique, la chronosyntaxe de la langue écrite chinoise est particulièrement

intéressante, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il s'agit de préciser que l'on peut diviser en deux la sinosphère sur le critère de linéarité ou de direction de l'écriture. Dès l'époque des *jiǎgǔwén*, l'écriture chinoise est caractérisée par une chronosyntaxe verticale allant du haut vers le bas et de la droite vers la gauche (Taylor et Taylor 2014 : 372). Toutefois, depuis les années 1950, la Chine continentale a abandonné cette convention au profit d'une autre, calquée sur la direction employée dans l'écriture des langues occidentales (Li 2009 : 144). À Taïwan, à l'inverse, la chronosyntaxe traditionnelle est toujours largement de rigueur (Bergen et Chan Lau 2012 : 4).

Cette différence, qui ne relève en somme que d'une variation normative entre deux populations par ailleurs très proches, a certaines conséquences sur la façon dont ces populations conceptualisent le monde qui les entoure. La psycholinguistique a en effet démontré que les lecteurs habitués à une lecture de gauche à droite ont plus tendance à employer des métaphores reposant sur une projection horizontale du temps, appréhendent mieux les séquences temporelles sur ce même axe, et perçoivent même plus rapidement les nombres élevés lorsqu'ils sont situés à droite de leur champ de vision⁴⁵ (Bergen et Chan Lau 2012 : 2-3).

L'écriture est toujours une projection spatiale du temps (Klinkenberg et Polis 2018 : 18) régie par des conventions, anodines en apparence, mais non sans incidence sur la cognition des lecteurs. Les normes qui régulent la chronosyntaxe du système sinographique ont pour particularité d'être particulièrement flexibles, particulièrement au sein de la Chine continentale. La directionnalité traditionnelle (*i.e.* de haut en bas et de droite à gauche) est toujours d'application dans plusieurs espaces scriptographiques : on la retrouve notamment en calligraphie ou sur les édifices gouvernementaux (Bergen et Chan Lau 2012 : 4). Les marquages routiers au sol sont également écrits de bas en haut sur l'ensemble du territoire depuis 2012 (Gu 2012), et les usagers des dictionnaires sino-arabes doivent même basculer vers un balayage de droite à gauche⁴⁶ (cf. fig. 39). Bien que la plupart de ces emplois soient marginaux, il semblerait que le sinophone soit régulièrement amené à perturber ses habitudes de lecture.

⁴⁵ On notera que ces constats ne sont pas propres au chinois mandarin. Des effets similaires ont été observés sur les lecteurs de l'hindi et l'urdu, dont les écritures se produisent dans deux directions contraires mais représentent à peu de choses près une seule et même langue (Taylor et Taylor 2014 : 374).

⁴⁶ Dans de tels dictionnaires, seul le *pīnyīn* conserve son sens de lecture de gauche à droite.

方地的船停供专边水 ① mǎtou 【头码】
 城业商的利便通交 <方> ② رصيف / ميناء

Fig. 39 – Exemple de texte chinois écrit horizontalement de droite à gauche (Liu et al. 1989 : 1085)

4. L'énonciation dans le système sinographique

Les signes écrits du chinois mandarin sont organisés selon une série de règles tabulaires strictes. Nous avons déjà fait allusion à plusieurs des principes dispositionnels majeurs des sinogrammes (cf. II, §2.4.2). Tout *hànzì* est inscrit dans un carré au sein duquel sont organisés des radicaux, et ces radicaux sont à leur tour agencés sur un axe horizontal (1) ou vertical (2), enclos (3), ou encadrés (4) :

1. 左右组合 : (1) 左右结构 : 明许
 (2) 左中右结构 : 粥辩
2. 上下组合 : (1) 上下结构 : 岩笔
 (2) 上中下结构 : 器葬
3. 包围组合 : (1) 两面包围 : A、上左包围 : 厅庆
 B、上右包围 : 旬司
 C、左下包围 : 远赶
 (2) 三面包围 : A、上三包围 : 问凰
 B、下三包围 : 凶凶
 C、左三包围 : 区医
 (3) 四面包围 : 国围
4. 框架组合 : (1) 一层框架 : 巫
 (2) 二层框架 : 噩

Fig. 40 – Les différents types d'agencements de radicaux au sein du sinogramme (Huang et al. 2008 : 148)

En fonction du nombre de radicaux contenus dans le sinogramme et de la position qu'ils y occupent, la taille et la forme exactes de ces radicaux varient (Mullaney 2017 : 91). Il en va de même pour les *bǐhuà* qui « *differ substantially in size, shape, and/or orientation from one character to another* » (Ladd 2014 : 128). Ainsi, les sinogrammes répondent à certains critères d'ordre esthétique visant à donner au graphème dans son ensemble une forme d'équilibre (Li 2009 : 91).

Cette notion d'équilibre, aussi abstraite soit elle, relève donc de l'énoncé même : en effet, elle est systémique et peut aisément être formulée en termes de règles. Par exemple, lorsqu'un *bīhuà* de type 捺 *nà* ㇇ entre en contact avec un radical situé à sa droite, il est éliminé en un 点 *diǎn* 丶 (cf. fig. 41). Les conventions sinographiques de mise au niveau graphématique ne sont toutefois pas toujours respectées. Certains modes énonciatifs se débarrassent des normes graphiques du système pour laisser place à un acte de production bien plus expressif qu'à l'accoutumée ; parmi eux figure évidemment la calligraphie chinoise, et plus particulièrement les styles cursifs. En calligraphie, on distingue les écritures des styles. Les premières sont standardisées, tandis que les seconds sont plus personnels et relèvent de choix esthétiques de l'auteur⁴⁷. Ainsi, là où les écritures sont typologisées sur base des règles qu'elles imposent, les styles se démarquent précisément par leur irrespect de ces règles (Li 2009 : 140-145).

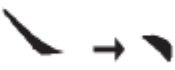
COMPONENTS	CHARACTER	OTHER EXAMPLES	MAJOR CHANGE
木主	柱 pole	村松梅桃	

Fig. 41 – *Adjustments for Accomodation* (Li 2009 : 90)

Lorsque des auteurs ou des manuscrits sont qualifiés comme appartenant à un style en particulier, ils sont en réalité regroupés en fonction de la manière dont ils transgressent les normes sinographiques. Le style semi-cursif (行书 *xíngshū* en chinois mandarin) se distingue par exemple de l'écriture régulière par les modifications qu'il impose à l'ordre standard de production des *bīhuà* (cf fig. 42).

Les variations amenées par ce mode d'énonciation particulier qu'est la calligraphie chinoise sont observables à tous les niveaux du système sinographique. Ses apports ne sont que rarement iconiques et relèvent la plupart du temps du plastique. Cependant, bien qu'elle ne soit pas à proprement parler figurative, l'énonciation calligraphique témoigne de rapprochements entre contenu et expression et confère aux signes une expressivité propre. À échelle

⁴⁷ Cette approche rejoint d'ailleurs la définition sémiotique du concept de style (cf. Prieto 1966 : 164-165).



Fig. 42 – Ordre de production des *bìhuà* en écriture régulière et en style semi-cursif (Li 2009 : 143)

graphémique, tout d’abord, les signes sont généralement agencés de sorte à ce qu’il émane du texte une certaine harmonie (Li 2009 : 144). Toutefois, le scribeur cherchant à exprimer le déséquilibre peut délibérément créer des variations de taille et de position entre certains graphèmes. Ainsi, pour évoquer la différence de statut qui le sépare de l’empereur, le calligraphe et simple sujet à l’origine du détail reproduit ci-dessous a choisi de situer 皇帝 [empereur] surélevé par rapport au reste du texte, tandis que les signes qui le désignent (臣 [serviteur], soit les premier et troisième graphèmes dans le coin supérieur droit) sont plus petits et en retrait relativement à leur colonne (Taylor et Taylor 2014 : 375).

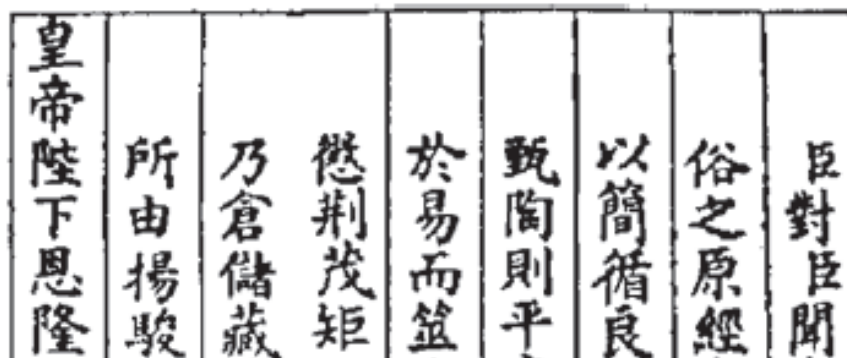


Fig. 43 – An answer in a civil service exam written in a vertical direction (détail, dans Taylor et Taylor 2014 : 375)

Le calligraphe auteur de l’extrait ci-dessus rompt donc avec l’une des normes graphiques du système (en l’occurrence, celle selon laquelle tous les sinogrammes sont inscrits

dans des carrés de tailles égales) pour évoquer à la fois la grandeur de l'empereur et sa propre médiocrité. La deuxième composition que nous aborderons ici, connue comme 古诗四帖 (*gǔshī sìtiē*, « Quatre poèmes ») enfreint allègrement jusqu'à la dernière des règles du système *hànzì* pour laisser place à une composition d'une expressivité rare. Chacun de ses sinogrammes, chacun de ses traits, est hautement marqué et s'écarte avec panache des normes du code. Son auteur, 张旭 Zhang Xu (658-747), est connu pour sa grande maîtrise d'un sous-type de style cursif appelé 狂草 *kuángcǎo* (lit. [fou] – [négligé, cursif]). Ce style est intimement lié à l'ébriété de ses pratiquants. Zhang Xu écrivait toujours dans un état d'ivresse avancé ; de l'aveu du calligraphe lui-même, composer dans la sobriété ne lui permettait pas d'atteindre la frénésie caractéristique de son style, où le carré sinographique n'existe plus et où tous les *bìhuà* normalement 相离 « séparés » deviennent 相接 « contigus » ou 相交 « croisés » (Li 2009 : 149-150).

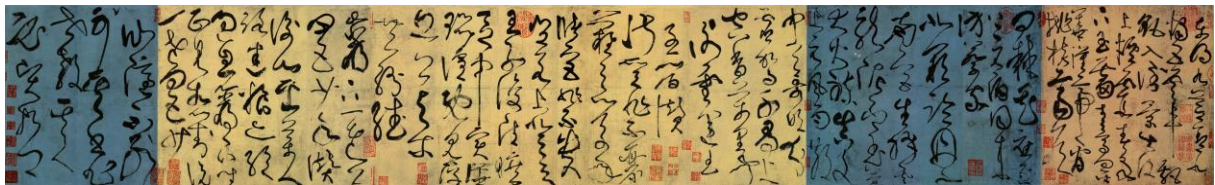


Fig. 44 – 古诗四帖 (« Quatre poèmes », ca. 8^e siècle), par 张旭 Zhāng Xù (Liaoning Provincial Museum)

Tout, dans les signifiants qui composent les « Quatre poèmes », renvoie vers l'ébriété de son auteur. L'étirement vertical, les variations de taille des graphèmes, la simplification et l'enchevêtrement des traits, et même l'empiètement mutuel des colonnes, sont autant de reflets du monde réel (ou, plus précisément, du contexte de production de l'œuvre) sur le plan de l'expression. Dans l'extrait détaillé ci-dessous (應逐上元酒, 同來訪蔡家 « quand viendra le festival des lanternes, nous irons rendre visite à Cai », cf. fig. 45), le graphème 酒 *jiǔ* [vin] est à la fois une icône-image (cf. fig. 46) et un indice, puisque le « ductus [...] pointe vraisemblablement vers l'état d'esprit du scripteur » (Klinkenberg et Polis 2018 : 16). Cette valeur indicielle amenée par l'énonciation permet donc de renforcer la figuration d'une bouteille de vin (Li 1996 : 175) que propose initialement le graphème 酒 *jiǔ* [vin]. L'une et l'autre se complètent mutuellement et permettent à Zhang Xu d'exprimer l'ivresse à la fois sensiblement et conventionnellement.

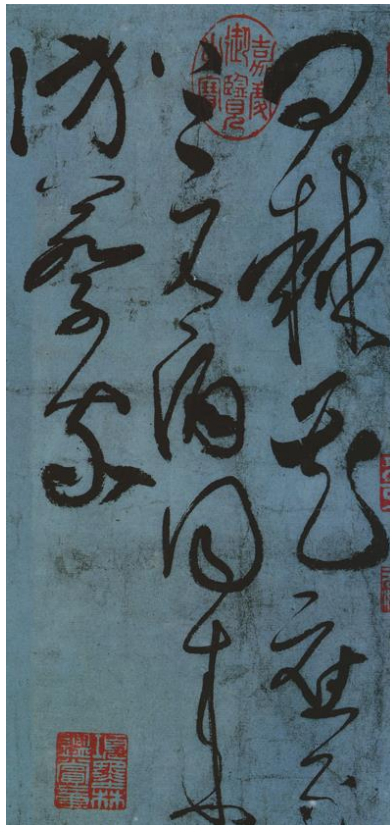


Fig. 45 – 古诗四帖 « Quatre poèmes » (détail, dans Liaoning Provincial Museum)

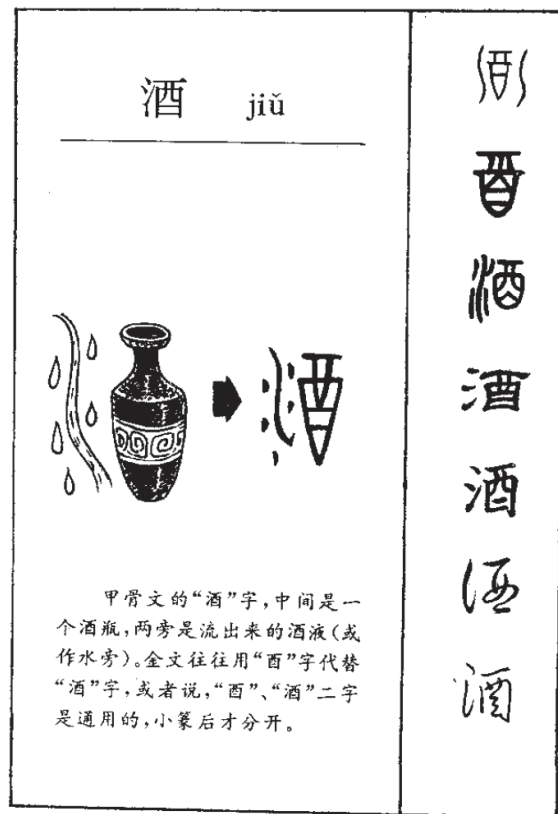


Fig. 46 – Étymologie du sinogramme 酒 *jiǔ* [vin] (Li 1996 : 175)

5. Conclusion

Le « surcroît de sens » amené par les styles calligraphiques (Klinkenberg et Polis 2018 : 35) correspond en réalité à l'une des caractéristiques les plus fondamentales et les plus universelles des images verbales : « *[t]here is always added enthusiasm in the enunciation of ideophones* » (Voeltz et Kilian-Hatz 2001 : 387). Tout comme les *hànzì* n'atteignent leur « forme suprême » que lorsqu'ils sont calligraphiés plutôt que simplement écrits (Leys 1998 : 750), les idéophones, qui cherchent nécessairement à évoquer une image chez autrui, ne sont que rarement énoncés « *in a droll, business-as-usual tone of voice* » (Voeltz et Kilian-Hatz 2001 : 387). La calligraphie, et plus particulièrement les styles cursifs, constituent la meilleure manière pour le scripteur d'exprimer directement ses émotions (Li 2009 : 152), c'est-à-dire sans le truchement des conventions qui lient arbitrairement un signifiant à un signifié. L'énonciation idéophonique, « *like drama in general* » dénote, elle aussi, la volonté du locuteur de montrer plutôt que de dire (Haiman 2018 : 89).

Cette monstration est, pour des raisons évidentes, éminemment personnelle. Les énonciations calligraphique et idéophonique ne dépendent pas de règles, mais des dispositions de l'énonciataire et de la façon dont il désire les figurer. Pour ce faire, il existe naturellement autant de méthodes qu'il existe de scripteurs et de locuteurs. Toutefois, ces méthodes partagent pour la plupart un même *modus operandi* : l'exagération. La calligraphie revient bien souvent à accentuer certaines caractéristiques des traits sinographiques pour les faire correspondre aux émotions du scribe ou à un objet du monde : « *[s]ometimes a light tilting of the tip of the brush makes a stroke flow like a spring; or deliberate stay of the brush gives another stroke the preponderance of a mountain* » (in Taylor et Taylor 2014 : 45). Selon le linguiste John Haiman, la fonction figurative du langage oral « *[is] formally signaled in the same way that we often mark artistic productions in general: via exaggeration* » (2018 : 131).

Cette notion d'exagération est à relativiser. L'énonciation iconique peut être mue par une intention minimisante : c'est par exemple le cas lorsque le scribe réduit la taille des graphèmes qui le désignent (cf. fig. 43), ou, plus simplement encore, lorsque l'on invoque le silence via l'idéophone « *chut !* » (cf. I, §4.2.2). Dans ces cas, et de manière générale, les hypoicônes linguistiques sont donc mieux comprises comme des signes marqués. Les icônes orales et écrites constituent avant tout des distorsions passagères de la norme, et c'est cette atypicalité formelle qui leur confère leur figurativité autant qu'elle oriente l'attention de l'interprétant vers cette figurativité.

Il est toutefois des énonciations si marquées que le statut linguistique des signes qui en résultent en devient parfois incertain. La légende veut que Zhang Xu lui-même n'était pas toujours capable de se relire une fois sobre (Li 2019 : 150). La production calligraphique des cinquante dernières années pousse ce jeu à l'extrême en brouillant les frontières qui la sépare de la peinture (cf. fig. 47). Les compositions contemporaines ramènent parfois les sinogrammes à leurs origines pictographiques ; plus souvent encore, elles se tournent vers l'abstraction (Li 2009 : 190). L'homologie entre peinture et calligraphie est alors telle que l'on ne peut démêler le pictural du scriptural.

De façon analogue, il est des idéophones qui bousculent si profondément la notion d'énoncé que certains auteurs en viennent à les qualifier de « non-linguistiques » (Thompson 2018 : 2 et Haiman 2018 : 97-134). Les mimiques pures (*e.g.* grogner réellement plutôt que de dire « *grrr* ») sont définies par Thompson comme des signes « *whereby the orthography of a*

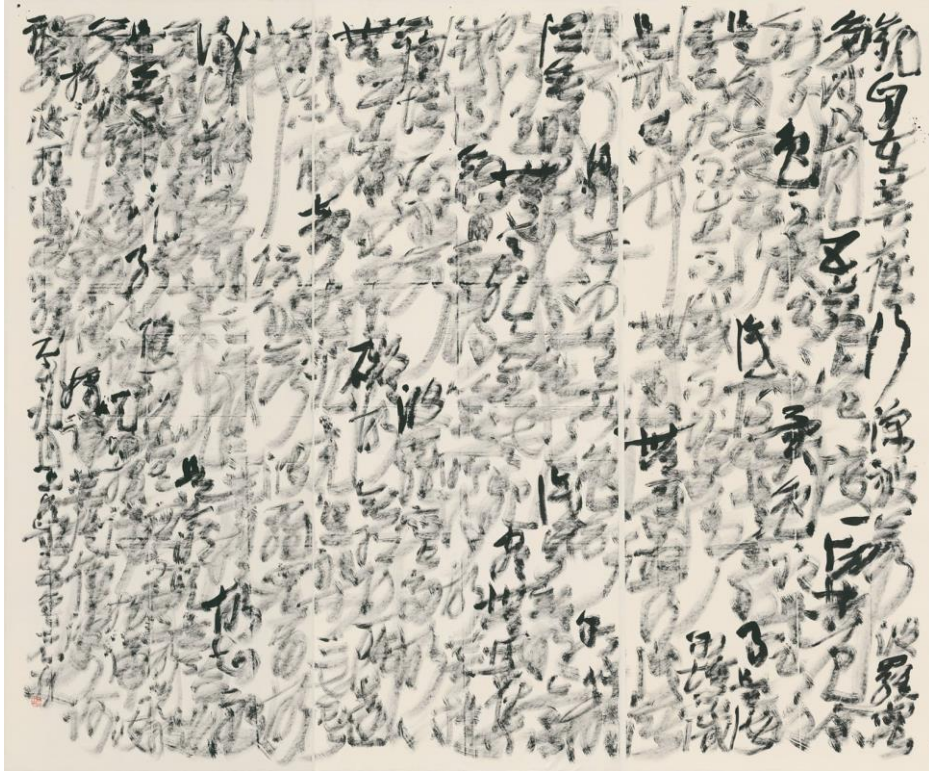


Fig. 47 – 心经 [The Heart Sutra], par 王冬龄 Dongling Wang (INKStudio)

given language is hard-pressed to capture the phonetic characteristics of that utterance [...] » (2018 : 2). Tout comme on serait parfois bien en peine de décomposer les sinogrammes de Zhang Xu en *bihua*, les idéophones les plus expressifs ne se laissent pas réellement appréhender par le système linguistique de leur énonciateur (cf. fig. 48). John Haiman a alors recours à un autre champ lexical : celui des arts dramatiques. Le linguiste fait en effet intervenir de nombreuses notions de gestuelle et d'interprétation dans sa description des idéophones, et force est de constater que, pour l'entreprise qui est la sienne, ces notions sont souvent plus pertinentes que celles mises à disposition par la linguistique traditionnelle (2018 : 79-97).

« Prrpr. Must be the bur. Fff! Oo. Rrpr. »

Nations of the earth. No-one behind. She's passed. Then and not till then. Tram kran kran kran. Good oppor. Coming. Krandlkrankran. I'm sure it's the burgund. Yes. One, two. Let my epitaph be. Kraaaaaa. Written. I have.

Pprppffrrppffff.

Done. »

Fig. 48 – Exemples d'idéophones non-conventionnels dans *Ulysses* (Joyce 2001)

Les énonciations calligraphique et idéophonique sont donc toutes deux rapprochées de disciplines artistiques n'entretenant qu'un rapport marginal avec la linguistique, et ce rapprochement provoque conséquemment certains recouvrements entre les termes utilisés pour décrire l'une et l'autre. Si l'on compare la recherche concernant ces deux modes énonciatifs, on constate en effet que certaines notions aussi abstraites que celles de « performance » (Li 2009 : 160 et Haiman 2018 : 131), « personnalité » (Li 2009 : 96 et Haiman 2018 : 301) ou encore « poésie » (Taylor et Taylor 2014 : 45 et Haiman 2018 : 88) y sont régulièrement invoquées. Ces notions semblent toutes trois receler une part d'indicible, rappelant ainsi les commentaires de Peirce sur l'inaccessibilité de l'icône pure (Perniss et al. 2020 : 299-300).

La calligraphie est aujourd'hui avant tout une forme d'art : ce processus énonciatif est donc généralement réservé aux contenus poétiques, considérés comme dignes de sa noblesse (Li 2009 : 96). Cependant, jusqu'à la relativement tardive entrée de la sinosphère dans l'ère de la technolinguistique (Mullaney 2017 : 121), cette discipline faisait partie du quotidien de tous les sinophones alphabétisés, qui écrivaient encore jusqu'il y a peu au pinceau et à l'encre (Li 2009 : 187). L'humilité des idéophones est plus évidente encore, puisqu'ils sont généralement associés au langage adressé à l'enfant et considérés comme un gage de non-sérieux. Pourtant, le premier vers du premier poème (cf. fig. 49) du plus ancien (et hautement prestigieux) recueil de poésie chinoise contient déjà une onomatopée⁴⁸ (Yu 2009 : 242).

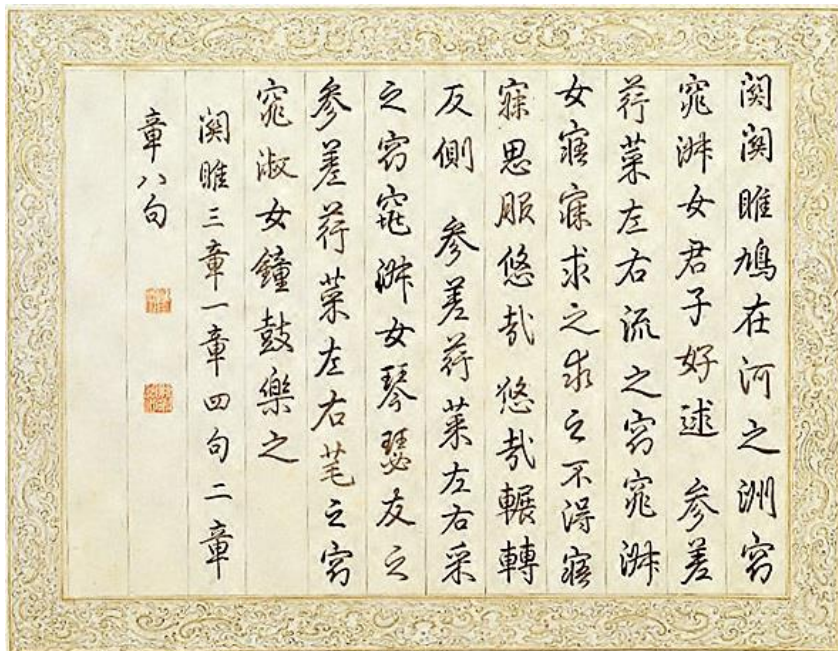


Fig. 49 – 关关雉鸣 calligraphié par l'empereur 乾隆 Qian Long (18^e siècle)

⁴⁸ 关关雉鸣 (« guan guan fait le balbuzard ») est le titre de la première chanson de la célèbre anthologie 诗经 (« Classique des vers »).

Qu'il soit déclamé avec lyrisme, ou, au contraire, énoncé de la façon la plus prosaïque qu'il soit, l'idéophone mandarin est évocateur, au même titre que les sinogrammes, qui figurent le monde même lorsqu'ils sont produits aussi impersonnellement que par les systèmes de codage informatique. L'icône est omniprésente et se suffit à elle-même (Perniss et al. 2020 : xii), et ce qu'elle soit verbale ou écrite.

III. BIBLIOGRAPHIE

- AKITA, Kimi et Mark DINGEMANSE, “Ideophones (Mimetics, Expressives)”, dans *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*, Oxford : Oxford University Press, 2019.
- AKITA, Kimi et Mark DINGEMANSE, “An Inverse Relation between Expressiveness and Grammatical Integration: On the Morphosyntactic Typology of Ideophones, with Special Reference to Japanese”, dans *Journal of Linguistics*, 53, 2017, pp.501-532.
- AKITA, Kimi et Prashant PARDESHI, *Ideophones, Mimetics and Expressives*, Philadelphia : John Benjamins, 2019.
- ALBAQAMI, Rashidah, “Cross-Linguistic Influence at Lexical Level: An Exploratory Study of How Arabic Speakers Acquire Chinese Onomatopoeias”, dans *International Journal of English Linguistics*, 10, 4, 2020.
- BADIR, Sémir, « Vers une théorie générale du signe », dans *Degrés*, 79-80, 1994, pp.1-16.
- BERGEN, Benjamin et Tingting CHAN LAU, “Writing Direction Affects how People Map Space onto Time”, dans *Frontiers in Psychology*, 3, 109, 2012.
- BLASI, Damián, et al., “Sound-Meaning Association Biases Evidence Across Thousands of Languages”, dans *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 39, 2016, pp.10818-10823.
- BOLINGER, Dwight, “Rime, Assonance, and Morpheme Analysis”, dans *Word*, 6, 2, 1950, pp.117-136.
- CASAS-TOST, Helena, *Análisis Descriptivo de la Traducción de las Onomatopeyas del Chino al Español*, thèse doctorale de Traduction et Études Interculturelles inédite, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- CHAN, Marjorie, “Some Thoughts on the Typology of Sound Symbolism and the Chinese Language”, dans *Proceedings of the Eighth North American Conference on Chinese Linguistics*, 2, 1996, pp.1-15.
- CHAN, Sin-Wai et al., *The Routledge Encyclopedia of the Chinese Language*, Londres : Routledge, 2016.
- CHEN, Hsuan-Chih, “Reading Comprehension in Chinese: Implications from Character Reading Times”, dans *Language Processing in Chinese*, 1992, pp.175-205.

- COMRIE, Bernard et al., *The World's Major Languages*, Londres : Routledge, 2009.
- COOK, Vivian et Des RYAN, *The Routledge Handbook of the English Writing System*, Londres : Routledge, 2016.
- COULMAS, Florian, *The Writing Systems of the World*, Oxford : Basil Blackwell, 1989.
- COULMAS, Florian, *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*, Oxford : Blackwell Publishing, 1996.
- COULMAS, Florian, *Writing Systems: An Introduction to their Linguistic Analysis*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- CUTLER, Anne et al., “Phonemic Repertoire and Similarity within the Vocabulary”, dans *Proceedings of the Eighth International Conference on Spoken Language Processing*, 2004.
- D’ANSELMO, Anita et al., “Guessing Meaning From Word Sounds of Unfamiliar Languages: A Cross-Cultural Sound Symbolism Study”, dans *Frontiers in Psychology*, 10, 2019.
- DEFRANCIS, John, *The Chinese Language : Fact and Fantasy*, Honolulu : University of Hawaii Press, 1984.
- DEFRANCIS, John, *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*, Honolulu : University of Hawaii Press, 1989.
- DINGEMANSE, Mark, “Ideophones and Reduplication : Depiction, Description, and the Interpretation of Repeated Talk in Discourse”, dans *Studies in Language*, 39, 4, 2015, pp.946-970.
- DUBOIS, Jean, « Énoncé et énonciation », dans *Langages*, 13, 1969 : pp.100-110.
- ECO, Umberto, *Le signe*, Bruxelles : Labor, 1988.
- FERRARA, Silvia, *La Fabuleuse Histoire de l'invention de l'écriture*, Paris : Seuil, 2021.
- GORDON, Raymon et Barbara GRIMES, “Ethnologue : Languages of the World” [en ligne], Dallas : SIL International, <https://www.ethnologue.com/guides/ethnologue200>
- GRÉSILLON, Almuth, *La règle et le monstre : le mot-valise – Interrogations sur la langue, à partir d'un corpus de Heinrich Heine*, Tübingen : Niemeyer, 1984.
- GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris : Seuil, 1992.

- GROUPE μ , *Principia Semiotica. Aux sources du sens*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2015.
- GU, Yue, 警方：竖排从下往上是新国标 [en ligne], <https://tinyurl.com/8mma9s58>, page consultée le 23 juillet 2021.
- HAIMAN, John, et al., *Iconicity in Syntax. Proceedings of a Symposium on Iconicity in Syntax, Stanford, June 24-6, 1983*, Amsterdam : John Benjamins, 1985.
- HAIMAN, John, *Ideophones and the Evolution of Language*, Cambridge : Cambridge University Press, 2018.
- HAMLISH, Tamara, “Prestidigitations: A Reply to Charles Stone”, dans *Public Culture*, 6, 1994, pp.419-423.
- HANNAS, William, *Asia's Orthographic Dilemma*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 1997.
- HARRIS, Roy, *Rethinking Writing*, Londres : Continuum, 2000.
- HASPELMATH, Martin et Uri TADMOR, *Loanwords in the World's Languages : A Comparative Handbook*, Berlin : De Gruyter Mouton, 2009.
- HJELMSLEV, Louis, « La Stratification du Langage », dans *Word*, 10, 2-3, 1954, pp.163-188.
- HINTON, Leanne et al., *Sound Symbolism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- HIRAGA, Masako, “Diagrams and Metaphors: Iconic Aspects in Language”, dans *Journal of Pragmatics*, 22, 1994, pp.5-21.
- HOAD, T.F., *Concise Dictionary of English Etymology*, Oxford : Oxford University Press, 2000.
- HU, Zhuanglin, “The Image Iconicity in the Chinese Language”, dans *Chinese Semiotic Studies*, 3, 1, 2010.
- HUANG, Borong et al., *现代汉语*, Beijing : 高等教育出版社, 2008.
- HUANG, Chu-Ren et Dingxu SHI, *A Reference Grammar of Chinese*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, Iraide, “Basque Ideophones from a Typological Perspective”, dans *Canadian Journal of Linguistics*, 62, 2017, pp.196-220.

- IMAI, Mutsumi et Sotaro KITA, “The Sound Symbolism Bootstrapping Hypothesis for Language Acquisition and Language Evolution”, dans *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 2014.
- INKStudio, Wang Dongling 王冬龄 – *The Heart Sutra 心经* [en ligne], <https://tinyurl.com/6wkfbpcf>, 2017, page consultée le 27 juillet 2021.
- JAKOBSON, Roman, “Quest for the Essence of Language”, dans *Diogenes*, 13, 1965, pp.21-37.
- JAKOBSON, Roman et Linda WAUGH, *The Sound Shape of Language*, Berlin : Mouton de Gruyter, 2002.
- JAPPY, Anthony, “Iconicity, Hypoiconicity” [en ligne], <https://bit.ly/3sMWodL>, dans *The Commens Encyclopedia : The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*, 2004, page consulté le 22 janvier 2021.
- JOHANSSON, Niklas, “Tracking Linguistic Primitives: The Phonosemantic Realization of Fundamental Oppositional Pairs”, dans *Dimensions of Iconicity*, 2017.
- JOHANSSON, Niklas et al., “The Typology of Sound Symbolism: Defining Macro-Concepts via their Semantic and Phonetic Features”, dans *Linguistic Typology*, 2020, pp.253-310.
- KARLGREN, Bernard, *Sound and Symbol in Chinese*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 1962.
- KLINKENBERG, Jean-Marie et Stéphane POLIS, « De la scripturologie », dans *Signatures : (Essais en) Sémiotique de l'écriture*, 9, 2018, pp.9-56.
- KYCHANOV, Evgenij, “Siniform Scripts of Inner Asia”, dans *The World's Writing Systems*, Oxford : Oxford University Press, 1996, pp.228-243.
- LADD, Robert, “On the Duality of Patterning”, dans *Simultaneous Structure in Phonology*, Oxford : Oxford University Press, 2014, pp.107-137.
- LEE, Patrick, “Anaphoric Object Drop in Chinese”, dans *Order and Structure in Syntax II: Subjecthood and Argument Structure*, Berlin : Language Science Press, 2017, pp.329-338.
- LEPIC, Ryan, “Lexical Blends and Lexical Patterns in English and in American Sign Language”, dans *Online Proceedings of the Tenth Mediterranean Morphology Meeting*, 2016, pp.98-111.

- LEYS, Simon, *Essais sur la Chine*, Paris : Robert Laffont, 1998.
- LI, Leyi, *汉字演变五百例 [Tracing the Roots of Chinese Characters : 500 Cases]*, Beijing : 北京语言学院出版社, 1996.
- LI, Wendan, *Chinese Writing and Calligraphy*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 2009.
- LI, Charles et Sandra THOMPSON, *Mandarin Chinese: A Functional Reference Grammar*, Berkeley : University of California Press, 1981.
- LUK, Gigi et Ellen BIALYSTOK, “How Iconic Are Chinese Characters?”, dans *Bilingualism : Language and Cognition*, 8, 1, 2005 : pp.79-83.
- MALKIEL, Yakov, *Etymology*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris : Armand Colin, 1980.
- MAZZIOTTA, Nicolas, *Ponctuation et syntaxe dans la langue française médiévale : Étude d'un corpus de chartes originales écrites à Liège entre 1236 et 1291*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2009, pp.19-38.
- MCCULLOCH, Gretchen, *Because Internet : Understanding how language is changing*, Londres : Harvill Secker, 2019.
- MELETIS, Dimitrios, “The Grapheme as a Universal Basic Unit of Writing”, dans *Writing Systems Research*, 11, 2019, pp.26-49.
- MELLONI, Chiara et Bianca BASCIANO, “Reduplication Across Boundaries: The Case of Mandarin”, dans *The Lexeme in Descriptive and Theoretical Morphology*, Berlin : Language Science Press, 2018, pp.325-363.
- MENG, Chenxi, *Ideophonic Words in Mandarin*, mémoire en Linguistique inédit, Universiteit Leiden, 2012.
- MITHUN, Marianne, “The Synchronic and Diachronic Behavior of Plops, Squeaks, Croaks, Sighs, and Moans”, dans *International Journal of American Linguistics*, vol.48, n°1, 1982.
- MORAVCSIK, Edith, “Reduplicative Constructions”, dans *Universals of Human Language*, 3, 1978, pp.297-334.
- MORGENSTERN, Aliyah et Alexis MICHAUD, « La reduplication : universaux iconiques et valeurs en systèmes », dans *Faits de langues*, Brill, 2007, 29, 99.117-124.

- MORIN, Olivier et al., “Writing, Graphic Codes, and Asynchronous Communication”, dans *Topics in Cognitive Science*, 12, 2020, pp.727-743.
- MULLANEY, Thomas, *The Chinese Typewriter : A History*, Cambridge : Massachusetts Institute of Technology Press, 2017.
- NÄNNY, Max et Olga FISCHER, *Form Miming Meaning : Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam : John Benjamins, 1999.
- NORMAN, Jerry, *Chinese*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988.
- NOSE, Masahiko, “Reduplication in Tok Pisin – Forms, Functions and Uses”, dans *Asian and African Languages and Linguistics*, 6, 2011, pp.61-70.
- PERNISS, Pamela et Gabriella VIGLIOCCO, “The Bridge of Iconicity : From a World of Experience to the Experience of Language”, dans *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 369, 2014.
- PERNISS, Pamela et al., *Operationalizing Iconicity*, Philadelphia : John Benjamins, 2020.
- PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Le Robert, 1983.
- POLIS, Stéphane, « Langue et Réalité. De l’Usage de l’Iconicité en Linguistique », dans *Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines*, 1, 2018, pp.21-67.
- POLIS, Stéphane, “The Functions and Toposyntax of Ancient Egyptian Hieroglyphs: Exploring the Iconicity and Spatiality of Pictorial Graphemes”, *Signatures : (Essais en) Sémiotique de l’écriture*, 9, 2018, pp.291-363.
- PRIETO, Luis, *Messages et Signaux*, Paris : Presses Universitaires de France, 1966.
- QIU, Xigui, *Chinese Writing*, Berkeley : The Society for the Study of Early China, 2000.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur et Edward HUBBARD, “Synaesthesia – A Window Into Perception, Thought and Language”, dans *Journal of Consciousness Studies*, 12, 2001, pp.3-34.
- RONNEBERGER-SIBOLD, Elke, “Lexical Blends: Functionally Tuning the Transparency of Complex Words”, dans *Folia Linguistica*, XL, 1-2, 2018, pp.155-181.
- SAMPSON, Geoffrey, “A Chinese Phonological Enigma”, dans *Journal of Chinese Linguistics*, 43, 2, 2015, pp.679-691.
- SAN, Duanmu, *Syllable Structure : The Limits of Variation*, Oxford : Oxford University Press,

- 2008.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, Paris : Payot, 1971.
- SCOTT-PHILLIPS, Thomas, *Speaking Our Minds : Why Human Communication Is Different, and how Language Evolved to Make it Special*, New York : Palgrave Macmillan, 2015.
- SHANG, Nan et Suzy STYLES, “Is a High Tone Pointy? Speakers of Different Languages Match Mandarin Chinese Tones to Visual Shapes Differently”, dans *Frontiers in Psychology*, 8, 2017.
- SHEI, Chris et al., *The Routledge Handbook of Chinese Discourse Analysis*, Londres : Routledge, 2019.
- SONG, Xiaoxiao et Changle ZHOU, 符号“三分说”与汉字“六书”, dans *浙江大学学报(人文社会科学版)*, 2009.
- TAYLOR, Insup et Martin TAYLOR, *Writing and Literacy in Chinese, Korean and Japanese. Revised Edition*, Amsterdam : John Benjamins, 2014.
- THOMPSON, Arthur Lewis, “Are tones in the expressive lexicon iconic? Evidence from three Chinese Languages”, dans *PLoS One*, 2018.
- United Daily News [聯合新聞網], “烏「ㄍㄨㄛˋ」正確寫法是？寫法透露年紀和國籍啦！” [en ligne], 2017, <https://udn.com/news/story/120911/2228354>. Page consultée le 7 juillet 2021.
- VAN AMSTEL, Adrian, *Chinese Character Dictionary: A New Approach to Arranging, Explaining and Looking up Chinese Characters*, Scotts Valley : CreateSpace, 2016.
- VAN HOEY, Thomas, *Ideophones in Middle Chinese: A Typological Study of a Tang Dynasty Poetic Corpus*, mémoire en Linguistique inédit, Katholieke Universiteit Leuven, 2015.
- VAN HOEY, Thomas, “Does the Thunder Roll? Mandarin Chinese Meteorological Expressions and Their Iconicity”, dans *Cognitive Semantics*, 4, 2018, pp.230-259.
- VERVAET, Ruth, *English Loanwords in the Chinese Lexicon*, Mémoire de Master en Langues et Cultures Orientales inédit, Université de Gand, 2017.
- VILLALVA, Alina et Carina PINTO, “Morphological Complexity and Lexical Processing Costs”, dans *Alfa*, 62, 1, 2018.

- VOELTZ, Erhard et Christa KILIAN-HATZ, *Ideophones*, Amsterdam : John Benjamins, 2001.
- WANG, William et Chaofen SUN, *The Oxford Handbook of Chinese Linguistics*, Oxford : Oxford University Press, 2015.
- WENZEL, Christian, “Isolation and Involvement : Wilhelm von Humboldt, François Jullien, and More”, dans *Philosophy East and West*, 60, 4, 2010 : pp.458-475.
- WICHMANN, Søren, Eric HOLMAN et Cecil BROWN, “Sound Symbolism in Basic Vocabulary”, dans *Entropy*, 12, 2010, pp.844-858.
- XIA, Li et Shuang WANG, “网络语境下笑声拟声词新动向研究”, dans *语言文字应用*, 3, 2017, pp.91-99.
- YAKIN, Halina et Andreas TOTU, “The Semiotic Perspectives of Peirce and Saussure : A Brief Comparative Study”, dans *Social and Behavioral Sciences*, 155, 2014, pp.4-8.
- YANG, Lihui et Deming AN, *Handbook of Chinese Mythology*, Santa Barbara : ABC-CLIO, 2005.
- YIP, Moira, *Tone*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- YONG, Heming et Jing PENG, *Chinese Lexicography: A History from 1046 BC to AD 1911*, Oxford : Oxford University Press, 2008.
- YU, Anthony, “Cratylus and the Xunzi on Names”, dans *Comparative Journeys. Essays on Literature and Religion East and West*, New York : Columbia University Press, 2009, pp.239-254.
- ZUCKERMANN, Ghil’ad, *Language Contact and Lexical Enrichment in Israeli Hebrew*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.
- ZENG, Xingchu, et al., “汉语的各种笔画的使用频率的估计”, dans *Acta Psychologica Sinica*, 3, 1965, pp.212-214.

IV. ANNEXES

1. Liste des figures

Fig. 1 – Tsang-Kié, inventeur des caractères chinois (Pékin, 1685) — Bibliothèque Nationale de France, *Portrait de quelques-uns d'entre les principaux Chinois qui se sont rendus célèbres*, [en ligne], <http://classes.bnf.fr/dossiecr/my-chine.htm>. Page consultée le 10 août 2021.

Fig. 2 – Proposition de représentation des phénomènes d'iconicité dans les deux modalités.

Fig. 3 – Glyphe maya signifiant [soleil] et représentant une fleur — GRIMAL, Nicolas et al., *Image et Conception du Monde dans les Écritures Figuratives*, Paris : Soleb, 2008.

Fig. 4 – Exemple d'énonciation écrite marquée — FRANQUIN, André, *Des gaffes et des dégâts*, Charleroi : 1968.

Fig. 5 – Exemple d'énonciation écrite marquée — KnowYourMeme, *Mocking SpongeBob*, [en ligne], <https://knowyourmeme.com/memes/mocking-spongebob>. Page consultée le 10 août 2021.

Fig. 6 – *The Red Wheelbarrow* — WILLIAMS, William Carlos, *The Collected Poems of William Carlos Williams*, New York : New Directions, 1991.

Fig. 7 – *Loss of iconicity in the evolution of the character for mǎ 'horse'* – DeFrancis (1989 : 83).

Fig. 8 – *The drift to the arbitrary* – Scott-Phillips (2015 : 352).

Fig. 9 – *Structural Classification of Characters* – DeFrancis (1989 : 126).

Fig. 10 – Exemple d'image représentée à l'aide du radical 𠂔 *kǒu* — ZHAN et al., *The CCL Corpus of Chinese Texts: 700 million Chinese Characters, the 11th Century B.C. – present*, [en ligne], http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/. Page consultée le 14 avril 2021.

Fig. 11 – Étymologie du sinogramme 烏 *wū* [corbeau] – Li (1996 : 373).

Fig. 12 – Bandeau titre de programme télévisuel chinois.

- Fig. 13 – Exemple d’application du *frequency code* au chinois mandarin – Chan (1996 : 7).
- Fig. 14 – Étymologie du sinogramme 水 *shuǐ* [eau] — ZUO, Minan, *细说汉字：1000 个汉字的起源与演变*, Beijing : 九州出版社, 2005.
- Fig. 15 – *The eight basic strokes of Chinese characters* – Coulmas (1996 : 80).
- Fig. 16 – Étymologie des sinogrammes 象 et 豕 – Li (1996 : 307, 376).
- Fig. 17 – Étymologie du sinogramme 龜 *guī* [tortue] – Li (1996 : 118).
- Fig. 18 – Ordre des traits de 龜 — FAZZIOLI, Edoardo, *Chinese Calligraphy. From Pictograph to Ideogram: The History of 214 Essential Chinese/Japanese Characters*, New York : Abbeville Press, 1986.
- Fig. 19 – Variantes graphiques de 龜 — XU, Xueren et al., *教育部異體字字典 [Dictionary of Chinese Character Variants]*, Taipei : 中華民國教育部 [Ministry of Education of the Republic of China], 2017.
- Fig. 20 – Exemple d’énoncé contenant 哈 *hā* – Casas-Tost (2009 : 99).
- Fig. 21 – Exemple d’énoncé contenant 喵呜 *miāowū* – Casas-Tost (2009 : 190).
- Fig. 22 – Exemple d’énoncé contenant 叮咚 *dīngdōng* — ZHAN et al., *The CCL Corpus of Chinese Texts: 700 million Chinese Characters, the 11th Century B.C. – present*, [en ligne], http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/. Page consultée le 14 avril 2021.
- Fig. 23 – Exemple d’idéophone représenté à l’aide du *pīnyīn* – Casas-Tost (2009 : 146).
- Fig. 24 – *Tonal frequencies in the basic lexicon of 2,500 characters in Standard Chinese* – San (2008 : 95).
- Fig. 25 – *The order of strokes of some simple characters* – Coulmas (1989 : 97).
- Fig. 26 – *Specimen of Hsi-hsia writing: a passage from the Avatamsaka-sutra* – Coulmas (1996 : 217).
- Fig. 27 – Décomposition de caractères hsi-hsia en segments minimaux sinographiques — WEST, Andrew et al., “Proposal to Encode Tangut Radicals in the UCS”, dans *Universal Multiple-Octet Coded Character Set International Organization for Standardization*,

2012.

Fig. 28 – Décomposition de 凹 *āo* et 凸 *tū* en *bǐhuà* – Huang et al. (2008 : 150).

Fig. 29 – Exemple d'énoncé contenant 呜 *wū* — GAO, Xingjian, *给我老爷买鱼竿*, Taipei : 聯合文學, 1989.

Fig. 30 – Exemple d'énoncé contenant 乒乓 *pīngpāng* – Cf. Pleco « 乒乓 ».

Fig. 31 – Exemple d'énoncé contenant 乒乓 *pīngpāng* — ZHAN et al., *The CCL Corpus of Chinese Texts: 700 million Chinese Characters, the 11th Century B.C. – present*, [en ligne], http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/. Page consultée le 14 avril 2021.

Fig. 32 – Étymologie des sinogrammes 犬 [chien] et 虫 [insecte] – Li (1996 : 41, 274).

Fig. 33 – Exemples de composés mandarins transparents – Li et Thompson (1981 : 46).

Fig. 34 – Exemples d'*associative compounds* dans un manuel d'apprentissage de langue chinoise — JIANG, Liping et al., *标准教程 Standard Course HSK 3*, Beijing : Beijing Language and Culture University Press, 2014.

Fig. 35 – Exemple de phonestème en chinois mandarin – Chan (1996 : 9).

Fig. 36 – Décomposition de sinogrammes en *bǐhuà* dans un manuel de dactylographie — WANG, Yongmin, *标准五笔型软件*, Beijing : 北京王码五笔字型专利技术有限公司, 2008.

Fig. 37 – Exemple de redoublement augmentatif d'un signe prosaïque — ZHAN et al., *The CCL Corpus of Chinese Texts: 700 million Chinese Characters, the 11th Century B.C. – present*, [en ligne], http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/. Page consultée le 14 avril 2021.

Fig. 38 – Illustration du *Principle of Temporal Sequence* – Haiman (1985 : 55).

Fig. 39 – Exemple de texte chinois écrit horizontalement de droite à gauche — LIU, Linrui et al., *汉语阿拉伯语词典*, Beijing : 商务印书馆, 1989.

Fig. 40 – Les différents types d'agencements de radicaux au sein du sinogramme – Huang et al. (2008 : 148).

Fig. 41 – *Adjustments for Accomodation* – Li (2009 : 90).

Fig. 42 – Ordre de production des *bīhuà* en écriture régulière et en style semi-cursif – Li (2009 : 143).

Fig. 43 – *An answer in a civil service exam written in a vertical direction* – Taylor et Taylor (2014 : 375).

Fig. 44 – 古诗四帖 (« Quatre poèmes », ca. 8^e siècle), par 张旭 Zhang Xu — Liaoning Provincial Museum, *Zhang Xu, Cursive script, Four Ancient poems*, [en ligne], <https://tinyurl.com/5ahbs9xr>. Page consultée le 26 juillet 2021.

Fig. 45 – 古诗四帖 « Quatre poèmes » (détail) – Liaoning Provincial Museum, *Zhang Xu, Cursive script, Four Ancient poems*, [en ligne], <https://tinyurl.com/5ahbs9xr>. Page consultée le 26 juillet 2021.

Fig. 46 – Étymologie du sinogramme 酒 *jiǔ* [vin] – Li (1996 : 175).

Fig. 47 – 心经 [*The Heart Sutra*], par 王冬龄 Wang Dongling — INKStudio, *Wang Dongling 王冬龄*, [en ligne], <https://www.inkstudio.com.cn/artists/57-wang-dongling/works/>. Page consultée le 26 juillet 2021.

Fig. 48 – Exemples d'idéophones non-conventionnels dans *Ulysses* — JOYCE, James, *Ulysses*, [en ligne], <https://www.gutenberg.org/files/4300/4300-h/4300-h.htm>. Page consultée le 27 juillet 2021.

Fig. 49 – 关关雎鸠 calligraphié par l'empereur 乾隆 Qian Long (18^e siècle) — Taipei : Musée National du Palais, réf. 故殿 019735-019744, 030550-030559, 030814-030823.

2. Liste des abréviations des gloses

Les gloses de ce travail respectent les *Leipzig Glossing Rules*. Une description détaillée de ces conventions et des abréviations standards dont elles font emploi est accessible en ligne (cf. *infra*). La liste ci-dessous répertorie les abréviations utilisées au cours de cette étude.

Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology, *Leipzig Glossing Rules*, [en ligne], <https://www.eva.mpg.de/lingua/resources/glossing-rules.php>. Page consultée le 10 août 2021.

~	Réduplication
1	1 ^{ère} personne
3	3 ^e personne
ADV	Adverbial
CLF	Classificateur
DEM	Pronom démonstratif
GEN	Génitif
IMG ⁴⁹	Image
IPFV	Imperfectif
LOC	Locatif
NEG	Négation
NMLZ	Nominalisateur
NP	Nom propre
PFV	Perfective
PROG	Progressif
Q	Particule interrogative
SG	Singulier

⁴⁹ Cette abréviation n'apparaît pas dans la *List of Standard Abbreviations des Leipzig Glossing Rules*.

3. Applicabilité des associations son-sens à tendance universelle au chinois mandarin

Le tableau ci-dessous vérifie l'applicabilité au chinois mandarin des associations son-sens positives à tendance universelles délimitées par Wichmann et al. 2010, Blasi et al. 2016, Johansson 2017, et Johansson et al. 2020. Les cases grisées indiquent que le signifié n'est pas analysé dans l'étude correspondante. Les Ø indiquent qu'aucune association son-sens n'a pu être dégagée. Les associations vérifiées en chinois mandarin sont colorées en vert dans le tableau, tandis que celles partiellement vérifiées y figurent en bleu. Le tableau comparatif *infra* contient 121 cases non-grisées, parmi lesquelles 77 associations son-sens sont identifiées. De ces 77 associations, 19 sont vérifiées et 5 sont partiellement vérifiées en chinois mandarin. On notera que tant les méthodologies que les listes de concepts employées par les études répertoriées dans cette mise en parallèle varient significativement. Leur comparabilité n'est donc pas parfaite ; elle est toutefois assez solide pour être incluse à l'article de Johansson et al. (2020 : 283-284).

	Hanzi	IPA	Wichmann et al. (2010)	Blasi et al. (2016)	Johansson (2017)	Johansson et al. (2020)
Ash(es)	灰(烬)	xueiɿɿ(teinɿ)	/	high back vowel	/	[back] (u)
Bite	咬	iauɿɿ	/	voiceless velar stop	/	Ø
Bone	骨头	kuɿt ^h ouɿ	Ø	voiceless velar stop	/	[-voice] (k)
Breast(s)	胸	eyouŋɿɿ	muma	high back vowel ; bilabial nasal	/	[nas, +v] (m)
Cold	冷	ɿɿŋɿɿ	/	Ø	voiceless velar	Ø
Day	白天	pai ^t hienɿɿ	/	/	lateral	Ø
Deep	深刻	ʂenɿɿk ^h əɿ	/	Ø	vibrant, lateral	[+round] (u)
Dog	狗	kouɿɿ	Ø	voiceless alveolar fricative	/	Ø
Ear	耳朵	aɿɿtuə	Ø	voiceless velar stop	/	Ø
Father	父亲 ; 爸爸	fuɿt ^h einɿɿ ; paɿɿpa	/	/	/a/-like, voiceless labial	[lab] (b) ; [stop] (t) ; [low-front, -r] (a)
Few	少	ʂauɿɿ	/	/	voiceless alveolar	Ø

Fish	鱼	yɿ	∅	low central vowel, unrounded	/	∅
Flat	平	p ^h iŋɿ	/	/	voiceless labial, lateral	[low-front, -r] (a)
Full	满	manɿ	∅	voiceless bilabial stop and fricative ; voiced labial stop and fricative	voiceless alveolar, voiceless labial	∅
Hard	硬	jiŋɿ	/	/	voiceless labial, voiceless alveolar, vibrant	[stop] (k)
Hear	听	t ^h iŋɿ	∅	velar nasal	/	∅
Horn	角	teiauɿ	∅	voiceless velar stop ; any variety of « r sounds »	/	∅
I	我	uɔɿ	naa	palatal nasal	nasal	[nas, +v] (n) [-round] (a)
Knee	膝盖	eiɿkaiɿ	kokaau	Back vowel ; voiceless bilabial stop and fricative ; voiceless velar stop ; uvular stop	∅	[+round] (u)
Leaf	叶子	jeɿtɕi	aaaa	Voiced labial stop and fricative ; voiced bilabial stop and fricative ; voiced alveolar lateral approximate	/	∅
Light	浅	te ^h æŋɿ	/	/	vibrant	∅
Long	长	tɕ ^h ɑŋɿ	/	∅	voiced velar, lateral nasal	∅
Mother	母亲 ; 妈妈	muɿte ^h iŋɿ ; maɿɿma	/	/	nasal	[nas, +v] (n) ; [low-front, -r] (a)
Narrow	窄	tɕaiɿ	/	/	voiceless alveolar	∅

Nose	鼻子	pi'tsi	nani	high back vowel ; alveolar nasal	/	[nas, +v] (n)
Old	老	lauJ1	/	/	vibrant	∅
One	一	ji11	∅	Voiceless alveolar stop ; alveolar nasal	/	∅
Red	红	xuŋ1	/	any variety of « r sounds »	/	∅
Rough	粗	ts'hu11	/	/	voiceless alveolar, fricative, vibrant	∅
Round	圆	quan1	/	any variety of « r sounds »	vibrant	[back] (u)
Sand	沙	ʂa11	/	voiceless alveolar fricative	/	
Short	短	tuanJ1	/	/	voiceless alveolar	[stop, -v] (t)
Skin	皮肤	p'hi4fu11	kaaa	∅	/	[-voice] (k)
Small	小	eiəuJ1	/	high front vowel ; voiceless palato- alveolar affricative	voiceless alveolar	[-voice] (k)
Smooth	光滑	kuəŋ11xua1	/	/	vibrant, lateral	∅
Star	星	eiŋ11	∅	voiceless alveolar fricative	/	∅
Stone	石头	ʂɿ1t'hou1	∅	voiceless alveolar stop	/	∅
This	这个	tʂɿvkə	/	∅	voiced palatal	[nas] (n) ; [-round] (i)
That	那个	na1vkə	/	∅	∅	[nas] (n), [-round] (i)
Tongue	舌头	ʂɿ1t'hou	∅	mid front ; low front ; voiced alveolar lateral approximate	/	[alv, +v] (l)
We	我们	uə1mən	∅	alveolar nasal	/	[nas, +v (n) ; [- round] (a)
Wet	湿	ʂɿ11	/	/	voiceless alveolar	∅
White	白	pai1	/	∅	voiceless alveolar	∅

Wide	宽	k ^h uan11	/	/	lateral	∅
You	你 您	ni11 nin11	nin	∅	∅	[nas, +v] (n) ; [- round] (i)

Associations son- sens identifiées	Associations son- sens non-vérifiées en chinois mandarin	Associations son- sens vérifiées en chinois mandarin	Associations son- sens partiellement vérifiées en chinois mandarin
77	53	19	5
100%	68,83%	24,67%	6,49%