

Musique parlante

Il a été généralement admis qu'en musique l'usage de la voix a précédé celui des instruments. Cette opinion ne repose pas sur des documents, car les témoignages matériels de l'usage d'instruments sont beaucoup plus anciens que toute tradition vocale. Elle repose plutôt sur l'obscur conviction que la musique est une expression k naturelle, et que l'usage de la voix est plus spontané que celui de l'outil. En fait, rien ne permet de dire que l'instrument de musique est un artifice plus récent que la voix. L'usage de l'outil est désormais attesté dans le monde animal, et non seulement les échanges entre les deux domaines vocal et instrumental ont toujours existé, mais de nombreux cas d'hybridation sont attestés depuis toujours. La voix sacrée des masques de la tragédie grecque ou de l'Afrique, et sa postérité profane des mirlitons et de Polichinelle, montrent bien que la musicalité inhérente à toute parole d'une part, et les possibilités articulatoires des instruments sonores d'autre part, permettent de créer des réalisations intermédiaires entre les usages plus spécifiques de la parole et de la musique instrumentale. Les nombreux langages tambourinés, sifflés, instrumentés, dans toutes les "musiques parlantes" connues, peuvent être considérés comme des exemples particulièrement significatifs du rôle essentiel de la k modélisation dans l'invention musicale. La parole peut en effet fonctionner auprès des musiciens comme modèle, dans un domaine qui est à la fois langage, puisqu'il sert à communiquer, et musique, puisqu'il utilise à cette fin les traits sonores dont normalement le langage a su se passer (rythmes, échelles etc.). On n'a découvert l'universalité de cette pratique qu'au XXème siècle, et l'on dispose désormais d'informations plus ou moins détaillées sur ce domaine marginal mais universel. Un bref panorama en donnera une idée. En Europe, le village français d'Aas dans la vallée d'Ossau ; aux Canaries, le silbo gomero de l'île de la Gomera, deux exemples analysés ci-dessous. En Afrique, Niger, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Togo, Cameroun, Tchad, Guinée, Gabon, Centrafrique, Ruanda, Afrique du Sud etc. pour plusieurs dizaines de langues. En Asie, la Turquie, avec le village de Kusköy, la tribu Chin de Birmanie, la tribu Chepang du Népal, la Thaïlande, le Cambodge. En Océanie, les tribus Kwoma, Gadsup, Binumarien, Aïbom de Nouvelle Guinée, l'île de San Cristoval des Salomon, Malekula au Vanuatu. En Amérique, la tribu Bora de l'Est du Pérou, les Sirionó de Bolivie, la tribu Mura-Piraha du Brésil, la tribu Wayãpi de Guyane, les tribus Mazatèque, Nahuatl, Otomi, Tepehua, Totonaque, Chinantèque, Zapotèque, Amuzgo, Chol du Mexique, la tribu Kikapou des États-Unis, dans l'Oklahoma. Cette liste déjà longue est certainement très inférieure à la réalité. Les moyens sonores qui se substituent à la parole ordinaire sont multiples : moyens vocaux tels que les cris, les sifflets, les grommellements... Moyens instrumentaux tels que sifflets, trompes, flûtes, hautbois, sanza, arcs musicaux, luths, guimbardes, cloches, tambours, gongs... Pratiquement, selon les lieux, n'importe quel substitut musical a pu être employé. La connaissance de certains de ces langages est très ancienne. Au début du XVème siècle, le navigateur .i. Béthancourt; explore les Canaries, et se heurte à la résistance des Guanches, de grands Berbères aux cheveux blonds qui communiquent en sifflant. Ils seront

exterminés avant la fin du siècle, mais leur étrange méthode de communication a subsisté dans l'île de La Gomera, et a marqué la mémoire des Européens. Cette tradition explique sans doute les inventions de .i.Godwin;;, qui, dans *The man in the Moone* en 1638, imagine que les "Lunaires" s'expriment en musique. L'ouvrage, traduit en français en 1648, inspire .i.Cyrano; de Bergerac qui reprend ce thème l'année suivante, dans son *Voyage dans la lune*. On y lit : Quand la grande rivière de fait moude un moulin, conduit les ressorts d'une horloge, et que le petit ruisseau de ne fait que couler ...

Il est encore difficile de faire un panorama synthétique des procédés employés, mais il semble qu'on puisse proposer un classement général en trois grandes catégories du point de vue du choix des unités linguistiques soumises à transposition musicale ; et à deux grandes méthodes de transposition. Ces trois catégories concernent la syllabe, (avec ou sans ton), le lexème, et la phrase. Les deux méthodes sont l'analogie sonore d'une part, ou l'encodage purement conventionnel.

En Afrique et en Asie, ce sont surtout les langues à ton qui se prêtent bien à cette transposition, à cause de la pertinence sémantique des variations de hauteur et de durée qui sont également les deux dimensions principales de la plupart des musiques. Mais des langues sans tons pertinents, comme le béarnais, l'espagnol, ou le turc, peuvent aussi être sifflées. Le groupe océanien, lui, semble fonctionner partout sur un encodage conventionnel. Pour les langues d'Amérique, la situation est diverse, et encore mal interprétée pour certaines régions.

On pourrait se demander pourquoi ces substituts musicaux du langage sont, ou étaient, relativement si répandus. L'explication dominante se réfère à des besoins de communication bien particuliers. On rencontre ces langages dans cinq contextes principaux : chez des bergers travaillant à de grandes distances l'un de l'autre et désireux de converser (Gomera, Aas, Kusköy...) ; chez des chasseurs désireux de se concerter dans la forêt sans effrayer le gibier en parlant (Brésil, Guyane, Népal, Pygmées...); chez des villageois dispersés qu'on informe par des signaux portant loin (Afrique, Océanie...); chez des adolescents désireux d'exprimer discrètement leurs sentiments, (Thaïlande, Cambodge...); dans des cérémonies festives où la participation chantée et dansée de tous est ainsi guidée par un maître de jeu sans qu'il cesse d'agir en musicien (Afrique). On voit que les trois premiers cas de figure concernent la communication lointaine et les deux autres une communication de proximité.

Le seul exemple connu de langage sifflé en Europe continentale est celui d'Aas dans la vallée d'Ossau. Son étude a été faite par une équipe dirigée par le Pr .i.Busnel;;, du centre de recherches zootechniques de Jouy-en-Josas, et dont je résume les résultats. En 1959, au début de l'enquête, sur les 150 habitants du hameau, une trentaine étaient encore capables de siffler. Ils étaient âgés d'au moins 50 ans, et avaient tous été bergers dans leur enfance. Le sifflet n'est pas bilabial, mais obtenu à l'aide d'un ou de deux doigts placés dans la bouche. La portée est de 2000 à 2500m par vent favorable (moins que le silbo gomero pour lequel .i.Class ;cite des portées de 7 à 14 km)...Le dialecte béarnais et parfois le français

ont été sifflés. L'intensité mesurée à 1m du siffleur est forte : 108 à 110 db. La fondamentale est presque pure, ce qui a l'avantage de ne pas dépendre de la distance (dans le cas où des partiels sont présents celle-ci rend leur perception très variable, compromettant ainsi l'intelligibilité). Cette fondamentale se situe en général entre 2000 et 2600 Hz (environ si6 à mi6), trop élevée pour correspondre directement aux formants vocaliques caractéristiques, ce qui fait qu'on entend en quelque sorte une voyelle unique remplaçant toutes les autres, comme dans les jeux d'enfants phonétiques. De la même manière, les nasales et les semi-voyelles sont neutralisées, ce qui augmente le taux d'équivoque. Pratiquement le vocabulaire est restreint et les situations assez stéréotypées. On considère que la communication a été autrefois plus riche et plus souple, et qu'on n'a plus affaire qu'à une langue vestigiale. Certains signaux composites fonctionnent comme des unités, ce qui accroît leur intelligibilité, par exemple : O Jeuzé-has-compriso-kédizé (Oh!, Joseph, tu as compris ce que j'ai dit ?). Les expériences auxquelles participait A..i.Moles;, connu pour son savoir et son humour, ont proposé aux siffleurs des phrases "surréalistes" à contenu d'information (imprévisibilité) maximale, du genre "Il y a deux harengs verts qui nagent dans l'évier" et "On nourrit les hérissons de blé bouilli et de vieilles tripes". Dans ce cas, on se doute bien qu'aucune transposition sifflée n'a été obtenue, et que la compréhension serait de toute manière impossible. Le critère de distinction entre échange de signaux et échanges de phrases apparaît là bien en évidence. L'échange de phrases implique des règles d'assemblage, des syntaxes, une capacité combinatoire. Que cette capacité existe aussi dans le monde animal est une question encore controversée, bien qu'il semble qu'il faille répondre par l'affirmative. La comparaison peut venir à l'esprit, car l'étendue du vocabulaire sifflé à Aas n'excède pas celle des signaux de beaucoup d'espèces. Les mots courts ont plus de chances d'échapper à l'intelligibilité : ils sont donc soit répétés plus souvent que les autres, soit insérés dans un contexte familier (un support stéréotypé) qui les rend très prévisibles. Il est vrai que toute intelligibilité repose sur les mêmes impératifs. Les phrases utilisables lors des expériences menées à Aas ne dépassaient guère la trentaine, chiffre très inférieur à celles du silbo gomero. Les variations de niveau suivent là à peu près celles de la fréquence. Des variations brusques de la fréquence au début ou à la fin des syllabes jouent le rôle de transitoires d'attaque ou de chute, et servent de support à la plus grande part de l'information. Les syllabes sont détachées et le débit ralenti par rapport à la parole, dans une proportion d'environ le double. Les consonnes les plus faciles à transmettre sont le k et le r, tandis que le n et le b sont pratiquement inutilisables. Comme les voyelles sont neutralisées, les transitoires consonantiques amortis par la transposition, on peut se demander comment une langue latine a pu tout de même être transmise. Très vraisemblablement, c'est le rythme propre à la phrase qui assurait une bonne part de l'intelligibilité ; c'est-à-dire que c'est aux variations d'amplitude qu'est transférée une bonne part de l'information, et à l'identité du découpage syllabique. La ressemblance alléguée avec les sifflements des dauphins par les enquêteurs eux-mêmes a

contribué à poser la question d'un langage des dauphins, question qui à une certaine époque était plus ou moins couverte par le secret militaire. La ressemblance n'est cependant que lointaine . En revanche la ressemblance avec le silbo gomero est plus certaine : même origine latine de la langue, même usage d'un préfixe d'avertissement "ho!" avant le message. Ce langage, connu depuis longtemps, est encore vivace. En 1860, l'alcade de San Sebastian avait pris la décision de fermer les portes de l'église aux bergers, à la fête de Noël, parce qu'ils s'obstinaient à siffler les paroles des psaumes pendant la messe ! Class a déterminé que l'opposition entre sourdes et sonores était neutralisée dans le silbo gomero , tout comme la nasalisation, l'opposition entre les fricatives ñ, l et r qui sont toutes réalisées de la même manière. Il est vrai que dans la parole ordinaire aussi, on entend sul aussi bien que sur, comen aussi bien que comer etc. L'opposition entre r et rr est neutralisée, ce qui entraînerait une ambiguïté dans des couples comme perito (expert) et perrito (petit chien), mais la probabilité de confusion est ici quasi-nulle par le contexte. Le silbo gomero est plus actif que le béarnais d'Aas : on peut communiquer même des termes dont le récepteur ne connaît pas le sens, ou des termes étrangers. Par exemple, .i.Class; a fait une expérience réussie de communication des cours de la bourse entre le port de San Sebastian et l'intérieur de l'île. Class, en tant que linguiste, considère la communication sifflée du silbo gomero comme un "intermédiaire remarquable entre les systèmes de signaux tels que nous les suggère l'étude des espèces animales et les langages humains normaux". Cela rappelle l'appellation traditionnelle à Kusköy, en Turquie, où on a désigné cette pratique (née seulement vers 1900) sous le nom de "langage d'oiseau" . Il est intéressant de se demander si la même position intermédiaire se confirme lorsqu'on observe le silbo gomero d'un point de vue musical. Le trait le plus frappant est l'omniprésence du glissando. Si on admet que celui-ci en musique n'est affecté qu'à des fonctions expressives (jazz) ou ornamentales (râgas, répertoire du Gu qin ...), ou exceptionnellement structurelles (Tibet, .i.Varèse;, .i.Xenakis;...), on est tenté de considérer que ce langage sifflé est plus proche des signaux animaux que des musiques humaines. Le glissando est en effet dominant, chez les primates, les canidés, les amphibiens, les oiseaux, et certains insectes. En revanche si l'on pense que la différence entre la syllabe parlée, aux hauteurs instables, et le son musical stable reste un critère essentiel définissant l'opposition langage/musique, alors le silbo gomero serait bien du côté du langage, même à ne considérer que son aspect phonétique. On voit que ces langages sifflés se situent de façon intéressante au carrefour de beaucoup de catégories : k langage, musique, signaux animaux...

Un des arguments qui ont depuis longtemps conduit à les prendre comme exemples d'une musicalisation du langage, est la pureté des sons sifflés, par laquelle ils se rapprochent de la caractéristique dont on a voulu longtemps faire une frontière entre bruit (ou parole) et musique. Surtout en Occident, il y a une très longue tradition renvoyant le bruit, l'indéterminé, et même le timbre dense ou criard au monde diabolique des ténèbres, et par opposition l'ensemble des sons purs et stables (flûtes, harpes, orgues, voix "blanches" et comme désincarnées) à des connotations angéliques et

paradisiques. L'échelle phonétique des timbres allant du bruit blanc chaotique (percussion, grognements, cris) à la note pure chantée, en passant par la position médiane du langage articulé, puis la déclamation et la musique instrumentale, offrirait un analogon complet d'une échelle de perfection spirituelle menant de la grossièreté charnelle à l'esprit le plus éthéré.

Mais cette métaphore ne fonctionne que dans une époque et une région limitées de la chrétienté : en gros, c'est surtout le monde soumis à Rome et à la Contre-Réforme. À l'intérieur même de la chrétienté, les régions de l'archaïsme médiéval et celles des églises d'Orient considèrent autrement les choses. Pour elles aussi le bruit est infernal, mais la déclamation et l'instrumental sont plus ou moins rejetés, tandis que l'idéal spirituel demeure la voix nasale, intériorisée, et non la voix de poitrine projetée théâtralement.

L'Afrique semble évidemment avoir une tout autre perception. .i.Messiaen; affirmait qu'en Afrique le son dépourvu de bruit (par exemple des xylophones ou des luths sans le mirliton qui charge leur timbre de bruits parasites) était proscrit parce que réservé au monde des dieux. Je n'ai pas identifié ses sources, et je me demande s'il ne s'agissait pas d'une interprétation typiquement chrétienne visant, peut-être inconsciemment, à maintenir la hiérarchie que je viens d'évoquer, mais en plaçant en quelque sorte la barre encore un peu plus haut. Ainsi l'Afrique, tout entière plongée dans les ténèbres du bruit, rêverait elle aussi d'un monde inaccessible de sons purs...

Les langues africaines sont majoritairement des langues à tons. Leur classement est loin d'être terminé, mais le panorama commence à se préciser. C'est surtout le groupe du golfe de Guinée où se rencontrent des langues dont le système tonal évoque celui du chinois et des autres langues de l'Asie du Sud-est, à cause du monosyllabisme assez marqué, et de l'importante pertinence des tons.

Dans chacune des grandes familles linguistiques qui se dessinent, on rencontre des systèmes tonaux différents. Des langues sans tons existent à l'Ouest, comme le wolof du Sénégal, le dogon du Mali ; ailleurs aussi, comme le Kanouri du Tchad, et en Afrique centrale le swahili, où l'accent tombe régulièrement sur l'avant-dernière syllabe. Des langues à deux tons seulement (haut et bas), comme le lingala, le songhaï, le haoussa, se rencontrent un peu partout. Les langues à trois tons (haut, moyen, bas) sont encore plus répandues . Il existe des langues à quatre tons, c'est-à-dire en général un ton haut, un moyen, un bas et un ton modulé, ou encore un ton haut, un ton bas et deux tons modulés, descendant et montant. Enfin, des langues à cinq tons existent ; on a alors affaire à un ton haut, un moyen, un bas, un ton modulé montant, un ton modulé descendant.

On peut se demander dans ces derniers cas s'il n'y a pas une certaine analogie avec les universelles échelles pentatoniques. La différenciation des tons à des fins sémantiques et la stabilisation des hauteurs sous forme d'échelles sans cette finalité pourraient être en quelque sorte deux usages du même genre d'organisation sonore. La parole signifie par convention, tandis que la musique conserve peut-être sa polysémie d'origine. En tout cas, on ne saurait décrire la modélisation musicale de la parole comme une simple opération de codage conventionnel (sauf dans le cas du morse) : leurs origines sont trop étroitement imbriquées pour qu'on

postule ce simple genre de relation entre elles.

La différence entre la plupart de ces systèmes à tons et ceux des langues d'Extrême-Orient, c'est qu'en Afrique les tons sont rarement d'une pertinence diacritique majeure, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas aussi importants pour la compréhension que par exemple en chinois. Dans beaucoup de langues africaines ils peuvent même être neutralisés à l'occasion. Même dans certaines langues à cinq tons comme le bamiléké, les tons ne sont pas stables : ils peuvent changer sous l'influence de la syllabe précédente, par exemple. La situation est alors bien différente des langues à tons asiatiques. En senoufo (Côte d'Ivoire, Burkina Faso, Mali), langue à trois tons moyen, montant, descendant, oui se dit òn-ón et non se dit ón-òn. Dans un niveau de langue négligé, une pratique très proche existe en allemand où un vague a-a signifiera oui ou non en fonction de la seule intonation.

En plus des tons, et peut-être avec plus d'importance pour la transposition en substituts sonores, les langues africaines ont en général des voyelles affectées de deux quantités. Par exemple le yoruba du Nigeria, qui a quatre tons variables (haut, moyen, bas, modulé) pouvant être affectés par la syllabe précédente, a aussi une série de sept voyelles courtes, une série de sept voyelles longues, et une série de quatre voyelles nasalisées. On imagine que cela entraîne un nombre très élevé de combinaisons avec les différents tons, et que la transposition tambourinée ou instrumentée va devoir simplifier, réduire, cette diversité.

Le tambour d'aisselle est l'instrument qui en Afrique de l'Ouest reproduit peut-être le plus fidèlement les intonations parlées. Avec l'arc-en-bouche aussi, forme fruste de guimbarde, on est d'autant plus près du modèle que ce sont les mêmes mouvements de la langue qui permettent d'articuler les voyelles, et qui ici, en modifiant la cavité buccale qui sert de résonateur, permettent de créer ces voyelles artificielles. La principale différence avec les voyelles réelles est que la fondamentale est fixe. Mais les formants harmoniques sont très analogues. Avec d'autres instruments, comme la sanza, le musicien ne reproduit pas toujours la phrase chantée dans tous ses aspects, mais offre le même débit, le même taux de répétition, le même nombre de syllabes. Les contrastes brève-longue sont peut-être particulièrement pertinents.

Nos sonneries traditionnelles de cors dans la vénerie ou de clairon à l'armée sont fréquemment mémorisées avec des paroles tantôt en situation, tantôt complètement arbitraires. Par exemple le réveil, c'est "soldat lève-toi (bis), soldat lève-toi bien vite" ; cessez-le-feu : "t'as tiré comme un cochon" ; l'extinction des feux, c'est "qui t'a mis dans cet état" ; la retraite : "mon pantalon est décousu" etc. Lorsqu'on a affaire à des phrases énoncées par une trompe de chasseurs, on pourrait croire que le procédé n'est pas fondamentalement différent. En réalité, même si la formule sonnée et le message correspondant tendent dans beaucoup de cas à se constituer en unités stéréotypées, et même si le résultat final se situe là aussi à mi-chemin entre langage et musique, la démarche reste bien différente. D'une part, c'est apparemment la parole qui imite la musique, et d'autre part on ne rencontre aucune possibilité de former des messages innovants, c'est-à-dire en partie imprévisibles.

Ce qui complique le tracé de ce clivage, et tend probablement à l'effacer en partie, c'est, même dans des messages innovants, l'influence en retour sur le message du codage musical auquel il peut être soumis. Dans un exemple enregistré à Landa, chez les Kabiye du Togo en octobre 1966 par Raymond .i. Verdier; , où le texte est suivi de son équivalent sur un sifflet délivrant six hauteurs, on voit que la diction rythmée adoptée par le traducteur, et apparentée à un Sprechgesang, est déjà une sorte de musique. (Cf. k convergence) Quant au phénomène du surcodage, il est pratiquement de règle dans beaucoup de messages. Il s'agit de donner un équivalent non pas à la phrase du langage courant mais à des proverbes et à des périphrases qui en remplacent tout ou partie, et facilitent la compréhension pour les initiés. Par exemple, chez les Bikiga du Sud-Cameroun, "femmes" (bíngá) deviendra àyòm\ te-mféndék, c'est-à-dire "la tribu sans pénis", tandis que le préfet góvíná devient úwé bòt èlàµ c'est-à-dire "tueur de gens sans motif". L'allongement périphrastique améliore l'intelligibilité en évitant la confusion avec des termes homophones. Dans cette langue, on distingue à la fois quantité, hauteur et accent, tandis que le tambour nkúl ne dispose que de deux hauteurs. On étouffe la résonance pour les syllabes courtes, et on laisse résonner pour les longues. L'enseignement du tambour passe par un solfège articulé, très comparable aux bôls utilisés pour l'enseignement des tâlas indiens.

Même les signaux les plus courants et les plus stéréotypés peuvent correspondre à des proverbes exprimant le sens de façon allusive. Les Banen du Cameroun ont une langue à quatre tons, plus deux tons modulés, tandis que le tambour a seulement deux sons. On a donc une simplification systématique : les deux tons hauts sont confondus en un seul, et de même pour les deux tons bas. Pour les tons modulés, on trouve soit une assimilation à un seul ton, soit l'énoncé de deux tons successifs pour une même syllabe, dans le sens de la modulation. Dans la versification chinoise les cinq tons ordinaires sont de même rangés en deux familles pertinentes seulement (cf. k formes fixes). Si donc les tons sont simplifiés considérablement, en revanche le contenu du message peut être très complexe. Un simple appel à une réunion s'exprime ainsi :

BamialC molCµe leyoDo bamis\ku munumb<\ sul\k

b'efolola besolonaka ba nihin a lC saµel ondΩap manoµo m'ouCn

C'est-à-dire : " les buffles ont la queue courte, les singes colobes lissent leurs poils, les gorilles ne cassent pas le maïs avec leurs dents, car les gencives saigneraient ". Tout cela pour signifier en fait : "rassemblez-vous, une nouvelle vous concerne". Si on veut annoncer la mort d'un grand homme, on frappe l'équivalent de "un éléphant a roulé, ils ont frappé des branches de feuillages derrière lui ". Donc, pour décoder les messages tambourinés, il faut connaître toutes les devises, tous les surnoms, finalement toute la tradition de la culture et de la langue qui leur sert de cadre.

Chez les Wayãpi du haut-Oyapock, au sud-est de la Guyane française (370 personnes) et dans la région voisine du Brésil (200). Jean-Michel .i. Beaudet; a enregistré de 1977 à 1979 des exemples de langage sifflé. Le langage sert à distance avec des échanges relativement pauvres, à la pêche pour ne pas effrayer le poisson, et aussi à proximité, dans le village, de façon plus variée et plus

précise. Il peut être intéressant de noter d'une part que les Wayãpi sont chasseurs et qu'ils pratiquent l'imitation des cris du gibier qu'ils chassent, et d'autre part que leur musique fait régulièrement allusion, en particulier dans ses titres, aux sons de l'environnement. On dispose ainsi de trois types de références permettant de mesurer les affinités étroites entre ce que nous nommons le langage, la musique, et les signaux des animaux, et ce qui peut éventuellement correspondre à d'autres découpages conceptuels dans d'autres cultures.

La modélisation de la parole en musique instrumentale, qu'elle soit primaire, c'est-à-dire encore marquée par une origine commune, ou secondaire, c'est-à-dire résultant d'un codage, apparaît comme un domaine particulièrement suggestif pour le compositeur. Lorsqu'il y a une quarantaine d'années j'ai imaginé des codages instrumentaux pour le grec ancien (Safous Mélé, 1959), ou moderne (La peau du silence, 1962), ou pour le français (Le son d'une voix, 1964), je n'avais pas consciemment fait le rapprochement avec les langages tambourinés que je commençais cependant à découvrir. Il me suffisait d'avoir envie de transmettre la musicalité que je décelais dans mes modèles. Un geste unique tentait de rassembler les pouvoirs du jeu, du langage, et de la musique. La différence essentielle est que sans les indications que je donne quant à la source de cette modélisation, aucun auditeur ne peut spontanément en identifier le processus. Celui-ci ne s'adresse qu'à un niveau subconscient de l'écoute. Il tend en somme à recréer les conditions initiales de notre apprentissage du langage, lorsque le continuum de la chaîne parlée n'est pas encore définitivement découpé en unités significatives, et s'identifie plutôt à une musique familière ou étrange. Ce qui a pu apparaître à certains comme un caprice intellectuel est en réalité à la racine même d'une expérience première et universelle : la distinction entre le sens toujours vague de la musique et la relative précision des signes linguistiques, l'une et l'autre portées par des formes sonores discrètes.

. Peut-être 100.000 ans, pour des sifflets néanderthaliens en phalanges de rennes : voir Michel Dauvois, Les témoins paléolithiques du son et de la musique, in La pluridisciplinarité en archéologie musicale, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994, vol.I, 153-206.

. On appelait pratique le petit accessoire qui permettait au manipulateur d'obtenir la voix nasillarde typique du Polichinelle.

. Regroupées pour l'essentiel dans les deux volumes publiés par T.Sebeók sous le titre de Speech surrogates, drum and whistle systems, Mouton 1976.

. A.Class, Phonetics of the Silbo Gomero, Archivum Linguisticum,

9,1 (1957), 44-61.

. Par exemple la chansonnette "buvons un coup j'ai perdu ma serpette, mais le manche m'est resté" passe successivement par toutes les voyelles dans des versions univocaliques : ba-va-za-ka-ja-par-da-ma-sar-pa-ta- etc.

. Voir l'article de G-G. Busnel Information in the human whistled language and sea mammal whistling, repris dans Speech surrogates tome II, 914-938.

. Speech surrogates tome II, p.1038.

. On peut citer dans ce groupe : la vingtaine de langues kru (Côte d'Ivoire, Liberia), la quarantaine de langues kwa , et des dizaines de langues de la région plus à l'est (Nigeria, Cameroun) qui fait transition avec les langues bantoues d'Afrique équatoriale et australe.

. moré et senoufo dans le groupe voltaïque ; sango et masaï dans la région Nigeria-Kenya ; bambara dans la famille Mandé, bien que dans ce cas les tons soient très loin d'avoir la pertinence de ceux du yoruba, par exemple ; ibo dans le golfe de Guinée ; bemba en Zambie ; fang ou basaa dans l'aire bantoue.

. Elles se rencontrent dans le golfe de Guinée : baoulé, ewe, fon, yoruba, et dans l'aire bantoue : kiluba, kinyarwanda.

. Par exemple le bobo de l'aire voltaïque, ou, parmi les langues bantoues, le bamileke, l'ewondo ou le douala du Cameroun.

. Comme dans le bété de Côte d'Ivoire, le haoussa du Nigeria, le massa du Kenya, le sango de l'Oubangui.

. Un tambour dont la peau est lacée par un réseau de cordes. Celui-ci, soumis sous l'aisselle à des pressions variables, permet de faire varier la hauteur des sons.

. Disque (30) Ocora OCR 76, B4.

. cf. Pierre Alexandre, Langages tambourinés, une écriture sonore ? Semiotica 1969, repris dans Speech surrogates, vol.II, 816-824

. cf. Idelette Dugast, article de 1955 repris dans Speech surrogates, vol.II, 708-741

. Publiés sur un disque 30cm de l'ORSTOM (CETO 792).