

4. MORPHOGENÈSE DES LANGUES : LES IDÉOPHONES

Nicole REVEL

DR2, LACITO-C.N.R.S.

Résumé : C'est à partir de la notion d'"icône" définie par C. S. Peirce que nous aborderons la relation entre les sons de la nature, la perception que les hommes en ont et les lexèmes qu'ils génèrent, soit le lien qui unit une expérience sensorielle dans un monde particulier, une catégorie sémantique – celle des idéophones – et le degré de naturalité de ces derniers. L'analyse s'effectue par les angles de la linguistique et d'une anthropologie phénoménologique.

L'exemple de la langue et de la culture palawan illustrera notre propos : langue agglutinante, appartenant à la branche occidentale de la famille austronésienne, caractérisée par une phonologie simple (seize consonnes, quatre voyelles, pas d'accent distinctif), une morphologie relativement complexe et le subtil phénomène de diathèse si clairement manifeste dans les langues des Philippines.

Aujourd'hui c'est le problème de la relation entre perception et action vocale qui nous interpelle et l'élaboration de conduites comportementales qui lui sont corrélées.

Nous en viendrons à nous interroger non pas tant sur des universaux de langage – les invariants logiques ou cognitifs entre diverses cultures – que sur des schèmes invariants de la sensibilité et des universaux de la musique. Par la linguistique on peut accéder à une anthropologie des émotions.

Mots-clés : action vocale, anthropologie des émotions, icône, idéophone, langue agglutinante, morphogenèse, musique, parole, perception auditive, universaux.

LES IDEOPHONES. REMARQUES GENERALES

Le monde s'offre à nous par tous les sens, la vue, l'odorat, le toucher, le goût et l'ouïe. Les perceptions auditives sont dans les choses mêmes. Le paysage sonore crée en nous des signes linguistiques idéophoniques et des musiques, la référence est ici à M. Merleau-Ponty.

Nous tenterons de décrire la relation entre perception et action et l'élaboration de conduites comportementales qui lui sont corrélées, soit la perception auditive et l'action vocale – paroles et musiques – d'une communauté de chasseurs à la sarbacane, essarteurs en milieu forestier subtropical qui focalisent leur attention sur l'écoute du monde qui s'offre à eux.

Selon la définition de C. S. Peirce

“Un signe est un representamen qui a un interprétant mental.” (2. 274).

“Les signes se subdivisent fondamentalement en icônes, indices et symboles.” (2. 275).

“Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. Il est vrai que si cet objet n'existe vraiment pas, l'icône n'agit pas comme signe, mais cela n'a rien à voir avec son caractère de signe. N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose.” (2. 247, suite).

“J'appelle un signe qui est mis pour quelque chose simplement parce qu'il lui ressemble, une icône. Les icônes se substituent si complètement à leurs objets qu'ils s'en distinguent à peine.” (3. 362).

Nous proposons de parler d'icônes “sonores” et “visuelles” dans cette brève réflexion sur des signes linguistiques très particuliers que sont les idéophones.

Pourquoi parler de ce que Platon dans *Cratyle* a appelé les “noms primitifs” ? Car j'ai vécu de nombreux séjours en Asie du Sud-Est, dans une société humaine du monde nusantarien, de chasseurs à la sarbacane et d'écobuants en milieu de forêt subtropicale riche de milliers d'espèces animales et végétales, les Palawan. Et ces hommes ont élaboré dans leur langue une représentation extrêmement cohérente et raffinée du monde sonore ; je veux dire qu'ils ont une écoute attentive, qu'ils identifient, contemplent par l'oreille et imitent une multitude de bruits, de sons, de stridulations et de mélodies significatives telle qu'un véritable paysage sonore a été créé et suscite nécessairement de nouvelles créations tant au niveau de la parole que du chant et de la musique.

Cette perception du monde phénoménal résulterait d'un ensemble de processus actifs de données sensorielles qu'une approche cognitive de l'audition nous permettrait de mieux comprendre.

Il y a des propriétés simples de l'environnement sonore (soundscape). Dans la forêt l'effet de masque n'opère pas, mais la densité de certaines stridulations de cicadas peuvent devenir temporairement un son masquant à midi ou au crépuscule du soir. Alors ces sons prédominants deviennent des horloges, ils marquent par leur périodicité un temps du jour ou de la nuit, ainsi *tāngri* de 5 h à 6 h du matin en lisière de la grande forêt, dont on dit qu'il annonce le jour.

La localisation auditive est très importante dans la chasse et notamment la chasse des oiseaux à la sarbacane. L'aptitude à localiser une source sonore dans l'espace, l'aptitude à déterminer sa position dans le plan vertical et dans le plan horizontal, à estimer son éloignement... Pour pouvoir analyser les multiples événements sonores de l'environnement, le système auditif doit pouvoir réunir les composantes appartenant à une même source et suivre l'évolution de celles-ci dans le temps qui s'écoule. Je décèle en ce savoir-faire de l'appareil auditif, une analogie, une image en miroir, de ce que sera plus tard l'analyse phonologique puis componentielle des mots, au niveau et du signifiant et du signifié.

Enfin je pense à notre aptitude à regrouper les harmoniques, ce qui nous permet de distinguer une note au milieu d'autres composantes, quelques voies que j'aimerais explorer dans un esprit pluridisciplinaire.

SOUS L'ANGLE DE LA PHENOMENOLOGIE DE LA PERCEPTION

Dans son cours à la Sorbonne de 1949-1952, M. Merleau-Ponty a abordé la relation des enfants avec la nature, la perception de l'enfant, c'est-à-dire :

"La connaissance qu'il prend des faits naturels, hors de lui, la représentation aussi qu'il donne de ces faits extérieurs par exemple les dessins [*j'aimerais ajouter les imitations des sons du monde par la voix et par la parole*] l'usage que son imagination fait des expériences perceptives, l'organisation de ces expériences par des rapports de causalité et ce que l'on a appelé parfois la représentation du monde chez l'enfant, l'ensemble des idées qui lui permettrait d'avoir une vue du monde." (1997, p. 148-149).

Il y a aussi les rapports de l'enfant avec les "autres vivants" – les oiseaux, les insectes, les animaux – et enfin les "rapports avec autrui", ses parents, ses frères et sœurs, les autres enfants, la parentèle, le hameau, la culture à laquelle il appartient, en l'occurrence la culture des Hautes-Terres palawan.

En se fondant sur les travaux de Wallon qui cite l'exemple d'un enfant contemplant très longuement un oiseau qui pépie et, après cette "imprégnation posturale", se met à reproduire les cris de l'oiseau et quelque chose de son allure, M. Merleau-Ponty déduit que :

"nos perceptions provoquent en nous une réorganisation de la conduite motrice, sans même que nous ayons déjà appris le geste en question." (*Id.*, p. 165).

Ainsi,

"la perception peut se traduire par une organisation motrice inédite" (*Id.*, p. 166),

et s'il y a, chez le nourrisson, dès les premiers jours, le moi-peau, le son de la voix maternelle et l'environnement sonore conditionnent la base émotionnelle de l'enfant.

Cette fonction de mimétisme, cette attitude par laquelle l'enfant reprend les gestes, ici le ramage de l'oiseau, par un geste vocal et/ ou un geste corporel, ces attitudes à valeur expressive, sont, pour M. Merleau-Ponty, les fondements de la "sympathie", ce "phénomène primordial et irréductible". C'est bien la conduite de l'oiseau que l'enfant imite. Il s'agit du transfert de la conduite vocale d'un oiseau à l'enfant. Si j'entends tracer le contour mélodique d'un oiseau avec la voix humaine, je peux comprendre ce contour, cette voix chantée et articulée, comme une action parce qu'elle parle à ma propre motricité, à mon corps tout entier et plus particulièrement ici, mes cordes vocales, mes poumons dans ma cage thoracique et ma cavité buccale, ma voix, qui peuvent reprendre, réitérer voire recréer, le spectacle sonore et visuel du monde naturel et culturel. Il y a un processus de maturation et de "mise en forme", d'élaboration intellectuelle de cette expérience sensorielle du monde qui est aussi partiellement conditionnée par un système nerveux particulier.

"Ma conscience est d'abord tournée vers le monde, tournée vers les choses, elle est avant tout rapport au monde." (*Id.*, p. 176).

Et d'ajouter sur l'apprentissage de la langue :

"Apprendre à parler c'est apprendre à jouer une série de rôles. C'est assumer une série de conduites et de gestes linguistiques." (*Id.*, p. 166)

car l'acte de parler est étroitement lié à l'acte d'écouter et d'entendre. Cet "accouplement" du corps de l'enfant palawan avec les sons de la nature, la petite musique des choses et des autres êtres vivants de la forêt, tous ces stimuli extéroceptifs, outre la voix et le toucher de la mère, les entourent, les charment et les distraient. Et cette relation ludique qui modèle la première enfance ne cesse pas avec l'âge adulte, elle associe étroitement la prédation et la chasse à ce paysage sonore extrêmement maîtrisé au niveau auditif, raffiné au niveau lexical. Elle va avoir

une tout autre fonction : assurer la survie mais sans perdre ce vécu ludique initial, cette contemplation que suscite le plaisir auditif.

SOUS L'ANGLE DE LA LINGUISTIQUE

En palawan et dans de nombreuses langues des Philippines, et de l'Asie du Sud-Est en général, les idéophones – ce procédé de création lexicale par harmonie imitative – ont une étonnante productivité lexémique. Cette *mimèsis* s'étend des chants des oiseaux à tous les sons de la nature et de ses diverses humanités. Tout un ensemble de mots, dont la liste est ouverte, s'est imposé à mon attention, comme à celle des enfants qui font l'apprentissage de la langue palawan. Je peux dire que dans cette société la relation hommes-oiseaux et sa dimension dialogique sont exemplaires. C'est en écoutant les oiseaux, en captant les syllabes qu'ils émettent, en mimant les rythmes et/ou les mélodies qui les identifient, en leur prêtant de véritables petites phrases, que les adultes et les enfants s'adressent aux animaux et entament un petit dialogue avec les oiseaux qu'ils affectionnent tout particulièrement.

La perception visuelle analogique qui est à la base des procédés de composition ou de dérivation affixale dans la nomenclature des plantes et de certains animaux est désormais supplantée par la perception auditive dans la formation de la nomenclature des oiseaux chanteurs et des insectes stridulants, vrombissants, bourdonnants, et de tout le gibier qui est perçu prononçant des paroles furtives. L'analogique est bien le principe abstrait constant. Un idéophone est régi par une relation analogique entre un signifiant et un signifié. Il est une analogie entre les deux composants du signe.

Dans sa récente publication *The Language Builder*, C. Hagège insiste sur le fait que :

"LBs' creativity, whether conscious nor not, is goal-oriented [and] do not start from syntactically defined meaningful components. They start from meanings that meet their communicative needs. These meanings are themselves defined by various types of relationships LBs have in human society with other LBs, as well as with objects and notions. From these, due to CP [compound words] and depending on the type of society, they select one or two features among the many that define the entity to be named." (1993, p. 173-174).

Dans le cas présent, ainsi que j'ai pu l'observer dans leur société et leur culture, les Palawan, à travers le vocabulaire et les mots composés qu'ils génèrent, recherchent, pour un sens particulier, la forme expressive la plus adéquate pour le locuteur aussi bien que pour l'auditeur. Le plaisir éprouvé à l'écoute du paysage sonore est, comme nous allons le voir, un point de départ, puisqu'une analogie entre un signifiant et un signifié est ce qui fait une onomatopée.

On fera une distinction entre les onomatopées acoustiques en nombre plutôt restreint (interjections, cris et clics) et les onomatopées articulatoires – un lexème où la relation signifiant / signifié tient plus au caractère articulatoire du mot imitatif qu'à sa qualité acoustique – en nombre ouvert. Ce rapport analogique n'est pas absolu, mais il a, tant au niveau de l'articulé pour le locuteur que du perçu pour l'auditeur, une potentielle valeur de réalité ou de vraisemblance qui, selon les différents systèmes phonologiques et les structures syllabiques des langues, engendrera une matérialisation différente.

L'union du son et du sens ne doit pas être abordée comme une relation absolue dans une perspective comparative tous azimuts, mais plutôt dans le cadre des contraintes inhérentes au contexte linguistique où elle apparaît. Le symbolisme même s'il est conditionné par les lois neuropsychologiques de la synesthésie – et en vertu de ces lois – n'est pas le même pour tous (R. Jakobson, 1946, 6ème leçon).

PROCEDES IDEOPHONIQUES EN PALAWAN

Nous avons effectué la première description du procédé idéophonique en palawan dès 1973, puis réfléchi sur ses fondements dans l'histoire de la pensée linguistique, son extension et ses limites, le relais pris par la perception visuelle et d'autres recours lexicaux en 1985. Ce travail

a été publié en 1992, dans l'ouvrage d'ethnoscience : *Fleurs de Paroles. Histoire naturelle palawan*, Vol. III : *Chants d'amour / Chants d'oiseaux*.

Outre les 105 noms d'oiseaux pour lesquels j'ai transcrit 50 imitations par la voix humaine dans le contexte de la langue et de la culture palawan, j'ai inventorié 15 idéophones pour les sons des vents ; 16 pour les bruits des diverses pluies ; 28 lexèmes pour les sons de pas, battements et tremblements du sol ; 28 lexèmes suggestifs des bruits des travaux des champs, des abattis à la moisson du riz ; 22 mots pour des chutes de corps ; 27 mots exprimant la présence humaine au foyer ; 18 pour les bruits d'activités dans l'espace de la maison ; 22 pour les sons des instruments de musique et 11 pour les insectes stridulants. Les nuances sémantiques en relation avec l'expérience du sensible et des associations sonores sur lesquelles elles se fondent, sont très fines et la matière phonique mise en œuvre, loin d'être marginale, est conforme au système phonologique palawan. L'expressivité se coule donc dans un cadre précis, elle n'est pas libre.

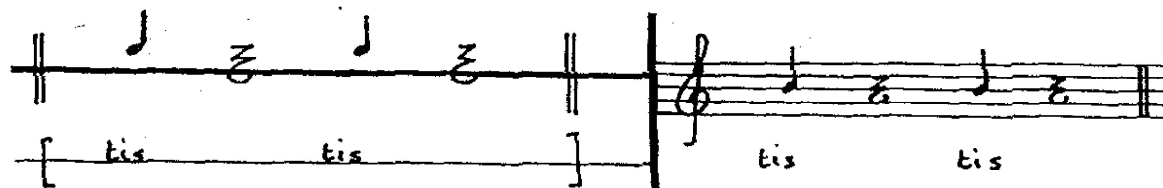
Les nominaux idéophoniques

Les termes de base créés à partir d'un idéophone (perception auditive) s'ordonnent selon deux procédés de formation.

A. Le terme de base est calqué intégralement sur l'imitation par les hommes, du cri ou du chant, selon un découpage bisyllabique ou polysyllabique ; la transcription musicale et phonétique établie pour chaque oiseau semble l'attester. (cf. transcriptions musicales ci-après).

IDÉOPHONES À DEUX SYLLABES

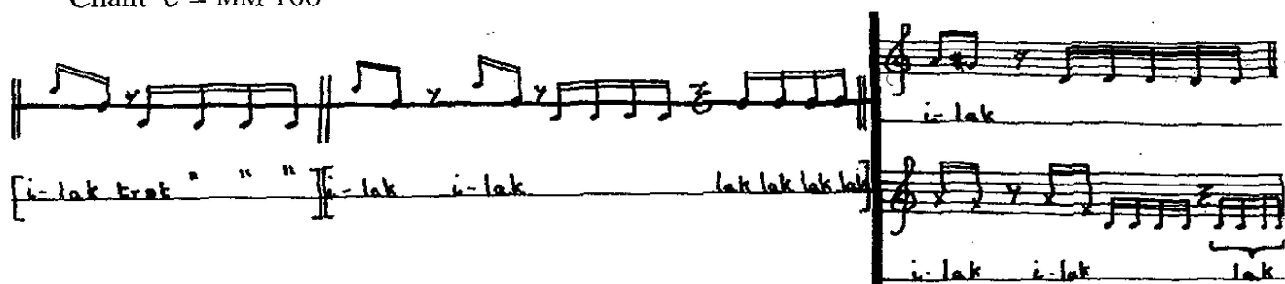
Chant e = MM 110



Nom : *bintis*

Ex. : / änu mägtistis in ? bintis /
 // quoi l fait tistis / le / bintis //
 "Qu'est-ce qui chante ? le bintis."

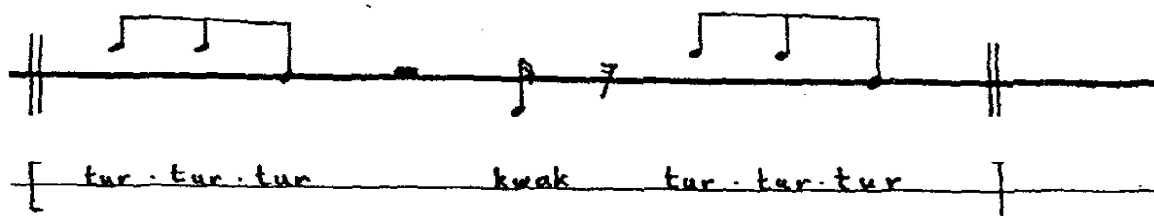
Chant e = MM 100

Nom : *salak*

Ex. / änu mägila*k* in ? *salak* /
 // quoi | fait ilak / le / oiseau-dollar //
 "Qu'est-ce qui chante ? l'oiseau-dollar."

IDÉOPHONES À TROIS SYLLABES

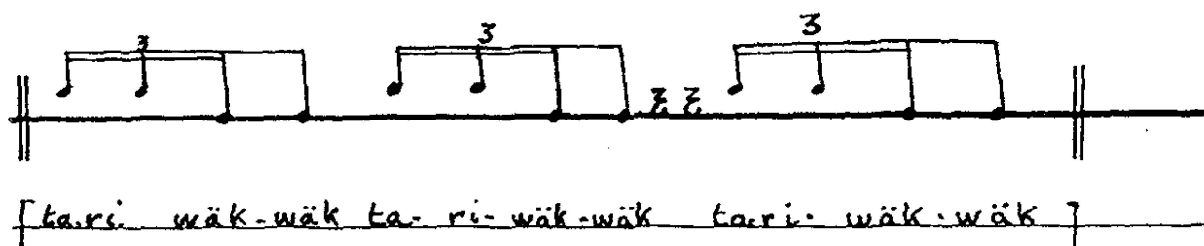
Chant e = MM 100

Nom : *biturtur*

Ex. / atin biturtur äldäw nä /
 // voici | biturtur / jour | désormais //
 "Tiens, l'engoulevant, c'est le jour."

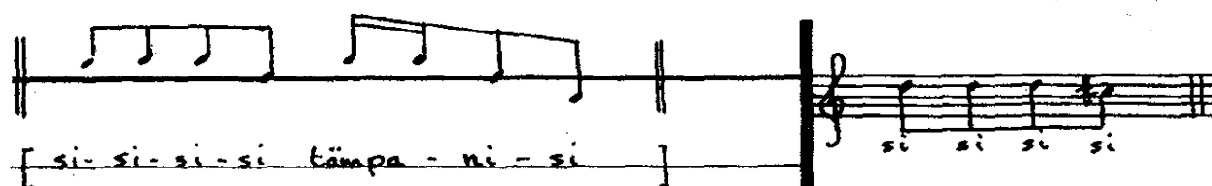
IDÉOPHONES À QUATRE SYLLABES

Chant e = MM 176

Nom : *täriwäkwäk*

Ex. / atin täriwäkwäk mägtäriwäkwäk in /
 // voici | poule d'eau / fait täriwäkwäk / le //
 "Voici la poule d'eau qui chante."

Chant e = MM 176



Nom : *tämpanisi*
ou *simpaq diwata*

Ex. / änu mägbäräs ät si si si si in ? /
// quoi / parler | en | si si si si / le //
"Qu'est-ce qui chante en si si si si ?"

/ änu mägtämpanisi in ? tämpanisi /
// quoi | fait tämpanisi / le / minivet //
"Qu'est-ce qui fait tämpanisi ? le minivet couleur de feu."

L'idéophone est, par voie de conséquence, bisyllabique ou polysyllabique selon les cas ; les bases bisyllabiques sont les plus fréquentes (sur 100 termes, nous relevons 22 bisyllabes, 24 trisyllabes et 8 bases à 4 syllabes). Voici quelques exemples :

Idéophones à 2 syllabes	Idéophones à 3 syllabes	Idéophones à 4 syllabes
<i>tibjäw</i>	<i>täläläw</i>	<i>tampaliklik</i>
<i>tigtig</i>	<i>tärtägar</i>	<i>tämpanisi</i>
<i>tuking</i>	<i>tälili</i>	<i>täriwäkwäk</i>
<i>wahwah</i>	<i>kuryasäw (kurisäw)</i>	<i>rumaruku</i>
<i>kwahaw</i>	<i>bäkbäräk</i>	
<i>widwid</i>		<i>tämpajuhju</i>
<i>gukguk</i>	<i>karuwang</i>	<i>bäransisiq</i>
<i>täkräw</i>	<i>kulingsyan</i>	<i>wirik-wirik</i>
<i>tuklug</i>	<i>säritsit</i>	<i>bäräk-bäräk</i>
	<i>tärikwäd</i>	
<i>kälit</i>		
<i>butbut</i>		
<i>tanguk</i>		
<i>puwäk</i>		

B. Le terme de base retient l'idéophone, qui est monosyllabique cette fois, et l'intègre en syllabe finale sous la forme simple ou sous la forme redoublée. Le lexème est bisyllabique ou trisyllabique. Alors qu'en A. l'idéophone constitue le terme de base, en B. il ne constitue plus qu'une partie du terme de base.

On remarque par ailleurs qu'en palawan, les monèmes de base appartiennent à la catégorie grammaticale des nominaux. Ils apparaissent toujours sous la forme de bisyllabes ou de polysyllabes.

Le découpage monosyllabique semble réservé aux affixes, aux modalités personnelles, aux articles et aux particules. La langue paraît exercer une pression au niveau de la structure syllabique et forme, à partir d'un cri monosyllabique, une base polysyllabique. Sur 16 noms

d'oiseaux, on relève 8 bisyllabes et 8 trisyllabes. Le palawan exprime l'action de chanter par un verbe spécifique à chaque oiseau. Dans ces cas, signifiants et signifiés constituent autant de signes dont les deux faces sont indissociables.

Idéophones à 2 syllabes	Idéophones à 3 syllabes	
	sans redoublement	avec redoublement
<i>bintis</i> < [tis-tis]	<i>sasawi</i> < [wih-wih]	<i>bälilit</i> < [lit-lit]
<i>salak</i> < [lak-lak]	<i>sungkäling</i> < [kling-kling]	<i>täringting</i> < [tring-tring]
<i>päras</i> < [ras-ras]		<i>bikurkur</i> < [kur-kur]
<i>tämsik</i> < [sik-sik]		<i>biturtur</i> < [tur-tur]
<i>pikpyak</i> < [pjak-pjak]		<i>sungsuring</i> < [suring-suring]
<i>pätjag</i> < [tjag-tjag]		<i>käkasa</i> < [kasa-kasa]
<i>tuklis</i> < [lis-lis]		
<i>mäntud</i> < [tud-tud]		

Les verbaux

Dans le processus de formation de la catégorie des verbaux (qui sont toujours des dérivés ou des surdérivés), le palawan prend pour base l'idéophone qui a aussi servi à former les nominaux.

Si le cri est monosyllabique, le redoublement est automatique, et on a une base bisyllabique. Exemple : [lik-lik] → [liklik].

Si le cri est plurisyllabique, il est retenu intégralement. Donc, à ce niveau, c'est encore l'idéophone qui est productif et non pas le nominal construit d'après cet idéophone. Pour exprimer l'action de crier ou de chanter de l'oiseau, on greffe les affixes *mäg-* ou *-um-*, indices de la voix active. Ce procédé ne vaut pas pour tous les oiseaux : on peut avoir recours au terme *bäräs* "mot", "parole", pour certains oiseaux, et au terme *bihi* "imitation de plusieurs chants" pour les oiseaux imitateurs. Ces deux bases sont alors préfixées à leur tour pour devenir des verbaux.

Extension aux insectes stridulants

<i>ritrigät</i>	<	<i>rigät</i> (onomatopée)	"le rigat"
<i>rikrik</i>	<	<i>rik-rik-rik</i>	"le rikrik"
<i>lilyah</i>	<	<i>lijah-lijah-lijah</i>	"la cigale"
<i>gigjah</i>	<	<i>gigjah-gigjah-gigjah</i>	"la cigale"
<i>gigi</i>	<	<i>gi-gi</i>	
<i>sisih</i>	<	<i>sih-sih-sih-sih</i>	
<i>andurayan</i>	<	<i>andura-jan</i>	
<i>yäyagaq</i>	<	<i>jaga-jaga-jaga</i>	
<i>kutkulit</i>	<	<i>kulit-kulit-kulit</i>	
<i>mänggaras</i>	<	<i>mänggaras-mänggaras</i>	
<i>ämantik</i>	<	<i>pitik-pitik</i>	

Remarques sémantiques

Si l'on se réfère aux verbes inventoriés, on remarque que la langue palawan n'utilise qu'une seule fois le verbe *tihul* "siffler" ; de même, les verbes forgés sur les bases *kanta*, *kulilal*, *tultul* "chanter", pour désigner le cri ou le chant des oiseaux, sont écartés. Ces termes ne s'appliquent qu'à des genres et des techniques de la voix humaine. Le verbe *tihul*, cependant, s'applique à l'oiseau *täkräw* et, d'après notre informateur, cela est légitime puisque dans la littérature orale, cet oiseau a une origine humaine.

Le palawan utilise les expressions *bäräs ät bägit* "les mots, les paroles de l'oiseau" et *bihi ät bägit* "le cri mélodieux et imitatif de l'oiseau" ; d'après notre informateur, *bihi* a une connotation esthétique : émission de sons "agréables à écouter" ; ce lexème s'applique exclusivement aux oiseaux, mais peut se prêter à une extension : sur le ton de la plaisanterie, on dit à un bon imitateur *mäbihi kä banar* "bon imitateur / toi / vraiment", "tu es un excellent imitateur". L'extension se limite à ce seul usage : on ne qualifie pas ainsi le chanteur d'épopée *mänunultul* capable de donner à sa voix différents timbres pour caractériser les personnages du récit chanté.

Procédés de composition pour les oiseaux et les insectes non chanteurs

Il y a dans la nature des oiseaux qui ne chantent pas, des insectes qui ne strident pas. Dans ce cas, le procédé d'analogie visuelle peut à son tour être à l'œuvre pour produire des noms d'oiseaux et d'insectes, tout comme dans la nomenclature des champignons et des plantes.

Le terme de base est alors créé à partir d'un trait de morphologie ou une habitude de vie. Trois types de formation se dégagent et caractérisent ces lexèmes motivés et fondés sur la perception visuelle.

A. Par un procédé métonymique, on emprunte au lexique général un mot suggérant un trait caractéristique de la forme de l'oiseau et, par voie de conséquence, désignant l'oiseau. Exemple :

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| <i>tulabung</i> | a) "long cou galbé" |
| | b) "héron garde-bœuf" |

On peut également emprunter un mot auquel on fait subir une légère distorsion, mais qui suggère, par exemple, la démarche de l'oiseau :

- | | |
|----------------|--|
| <i>tustwis</i> | a) <i>tuwis</i> "le croupion" |
| | b) oiseau qui balance son croupion, "le hoche-queue" |

B. Par un procédé de dérivation, par redoublement de toute la base ou par redoublement de la première syllabe, on calque la dérivation diminutive et on désigne un oiseau par un trait caractéristique : la couleur de son plumage par exemple.

- | | | |
|--------------------|---|--|
| <i>kutkunit</i> | < | <i>kunit</i> "curcuma" : "le petit curcuma" (gobe-mouches jaune) |
| <i>ägsäm-ägsäm</i> | < | <i>ägsäm</i> "amer, astringent" : "le petit amer" (car sa piqure donne un goût d'amertume dans la bouche). |

Ce procédé est particulièrement productif pour la nomenclature des insectes :

<i>lilibu</i>	<	<i>libu</i> “faire des ronds”	“le petit qui tournoie”
<i>jawjangäw</i>	<	<i>jangäw</i> “marcher en s’agrippant”	“le petit qui s’agrippe”
etc.			

C. Le nom de l’oiseau ou de l’insecte est un composé. Bien que ce procédé de formation des nominaux soit d’une faible fréquence, on peut dégager deux types :

- un composé isomorphe caractérisé par la séquence [Thème nominal + Thème nominal] et une relation de détermination :

<i>bägit-Buntäl</i>	“oiseau de la constellation du Poisson-globe” (la Croix du Sud)
<i>bägit-Njug</i>	“oiseau de la constellation du Cocotier” (Le Scorpion)
etc.	

Chacune de ces séquences est sous-tendue par une construction déterminative, soit la succession [Déterminé + Déterminant]. On remarque en outre que ce procédé de composition est utilisé pour les oiseaux migrateurs notamment, car le fait même de leur migration les désigne comme “oiseaux-almanach” ; ce trait de comportement est primordial dans le système d’identification et, par voie de conséquence, dans le système de dénomination.

SOUS L’ANGLE DE LA MUSIQUE

Si la vue est le sens du spectacle et aussi de l’imaginaire, on peut dire que l’ouïe est le sens de l’imaginaire. Les montagnards poussent la relation de sympathie au-delà, dans le registre, à la fois plus concret et abstrait, de la musique instrumentale avec une délicate percussion, la guimbarde *äruding*, la petite flûte à bague *bäbäräk* et le luth à deux cordes et cinq frettes *kusyapiq*, accordé selon une échelle pentatonique anhémitonique, *läpläp bägit* “le toucher oiseau”, mais aussi “l’échelle oiseau”. Celle-ci est réservée à l’imitation du monde vivant, des animaux, de toutes les composantes de la matière : l’air, l’eau, la terre, le feu, la petite musique des choses et des hommes qui évoluent parmi elles.

Cette échelle musicale réservée aux sons, aux rythmes et aux mélodies de la nature, la poésie du monde, s’oppose à une autre échelle pentatonique hémitonique, *läpläp kulilal* “le toucher, l’échelle *kulilal*” réservée à l’expression lyrique, les chansons d’amour. Puis il y a les mélodies des chants épiques que le *ringär*, le doux sifflement des vents à la cime des grands arbres de la forêt inspire aux bardes. Il y a dans cette expérience sensorielle la mémoire d’un plaisir auditif qui suscite une organisation perceptive et symbolique et stimule la créativité.

Ainsi le paysage sonore a bien une incidence sur la sensibilité et le processus de création musicale qui est désormais moins iconique que transcendantal. L’émotion esthétique qui surgit à l’écoute et au spectacle du monde est-elle universelle ? anime-t-elle les hommes et les oiseaux ? Ces questions rapprocheraient l’ethnologue, l’ornitologue et le musicien, ainsi que l’a appelé de ses vœux F. Zimmermann (1994, p. 158).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- **(1987). “De la perception à l’action”, *Le Courrier du CNRS* 69-70, Paris.
 Benveniste, E. (1996, *Problèmes de linguistique générale*, (Vol. I, Ch. 4. “Nature du signe linguistique”). Gallimard (NRF), Paris.

- Fernandez-Vest, M.M.J. (Coord.) (1995). *Oralité : invariants énonciatifs et diversité des langues*; *Intellectica* 20 (numéro spécial).
- Hagège, C. (1985). *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*. (Ch. 5, "Le territoire du signe"). Fayard, Paris.
- 1993, *The Language Builder. An essay on the human signature in linguistic morphogenesis*, (Chap. 6 "Lexicalization"). J. Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia.
- Jakobson, R. (1976). *Six leçons sur le son et le sens*, (6ème leçon, 1942-43). Les Éditions de Minuit, Paris.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*, (Deuxième partie : Le monde perçu. Ch.1 : Le sentir.), Gallimard, Paris.
- 1997, *Parcours 1935-1951* (Ch.XVIII : Les relations avec autrui chez l'enfant), Verdier, Paris.
- Revel-Macdonald, N. (1979). *Le palawan. Phonologie. Catégories. Morphologie*. SELAF, Paris. (ASEMI 4), 280 p., 2 cartes, 10 ph.
- Revel, N. (1990, *Fleurs de Paroles. Histoire naturelle palawan*, Vol. I : *Les dons de Nägsalad*, Peeters-SELAF, Paris (Coll. "Ethnoscience" 5), 374 p. 80 fig., 16 pl. ph.
- 1991, *Fleurs de Paroles. Histoire naturelle palawan*, Vol. II : *La maîtrise d'un savoir et l'art d'une relation*, Peeters-SELAF, Paris (Coll. "Ethnoscience" 6), 322 p., 50 fig., 30 pl. ph.
- 1992, *Fleurs de Paroles. Histoire naturelle palawan*, Vol. III : *Chants d'amour/ chants d'oiseaux*, Peeters-SELAF, Paris (Collection "Ethnoscience" 7), 208 p., fig., 16 ph.
- Revel-Macdonald, N. et J. Maceda (1991). *Musique des Hautes-Terres palawan. Palawan Highland Music*, CD, Harmonia Mundi (Coll. CNRS/Musée de l'Homme, Paris), [1ère éd. 1987, disque 33 t.].
- Varela, F., E. Thompson, E. Rosch (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Ch. 8 : L'énaction : cognition incarnée. Éditions du Seuil, Paris.
- Zimmermann, F. (1994). "Chants d'oiseaux palawan", *L'Homme* 132, XXXIV/4, oct.-déc., p. 151-158.