

LANGUE DES OISEAUX

Érik Bullo

École nationale supérieure d'art de Bourges, France
erikbullo@hotmail.com

Résumé :

Traduire le chant des oiseaux est une activité complexe et paradoxale. Ornithologues, poètes, artistes ont utilisé de nombreuses techniques à cette fin : l'onomatopée, le mimologisme, la notation, la transposition musicale, l'imitation, l'enregistrement et le sonogramme, l'interprétation phonétique d'inspiration ésotérique, à mi-chemin de la transcription et de l'interprétation. Autant de techniques qui rappellent la traduction entre les arts. La frontière entre les espèces est-elle comparable à la séparation entre les arts ? Passer d'un art à l'autre, traduire un poème en symphonie ou un tableau en sculpture, relèvent-ils d'une communication entre les espèces ? Cet article propose une cartographie des modes de traduction du chant des oiseaux comme une allégorie des relations entre les médiums.

Mots-clés: oiseau, onomatopée, mimologisme, communication, animal.

Abstract :

To translate bird songs is a complex and paradoxical issue. Ornithologists, poets, artists have used a lot of tricks for this purpose: onomatopoeia, mimologism, musical notation, musical composition, imitation, sonogram, esoteric interpretation, that lie midway between transcription and interpretation. All these techniques recall the translation between the arts. Is the border between species comparable with the frontiers that exist between the arts? Switching from one medium to another, translating a poem into a symphony or a painting into a sculpture: do not these gestures belong to an interspecies communication? This article proposes a survey of the different modes of translating bird songs as an allegory of relationships between mediums.

Keywords : bird, onomatopoeia, mimologism, communication, animal.

Le chant des oiseaux répond-il à un dessein artistique ? Au-delà des fonctions territoriales et reproductrices, selon les critères communément admis, exprime-t-il un plaisir esthétique, voire un sens musical, qui excède le champ strict de la communication, à l'intersection du langage et de la musique ? « Pourquoi les chants persistent-ils quand il n'y a pas de compétiteurs potentiels ou de partenaire possible alentour, par exemple ? », s'interroge Dominique Lestel (2003 : 215). Le chant est-il lui-même sa propre récompense ? Il est frappant d'observer la manière dont les ornithologues, les poètes et les artistes ont exploré les dimensions sémantiques et musicales du chant des oiseaux selon différentes opérations de traduction. L'oiseau n'est-il pas l'étranger absolu pour le traducteur ? Les techniques de transcription, de notation, d'imitation ou de déchiffrement du chant des oiseaux ne sont-elles pas comparables à la traduction entre les arts ? Mettre un poème en musique ou exprimer une danse en peinture suppose une critique des limites de chaque médium. Traduire une symphonie en peinture requiert l'oubli d'un savoir musical propre et le recours à des jeux de correspondances ou de synesthésies. Qu'en est-il lorsque la langue source est elle-même ambiguë, indécidable ? Quelles sont les stratégies adoptées pour interpréter, comprendre, voire traduire le chant des oiseaux ? On peut le transcrire en substituant au domaine sonore les mots du langage humain de manière onomatopéique, noter sur une portée musicale les hauteurs et les durées, imiter soi-même cris et chants d'oiseaux par un effort d'empathie ou ériger la langue des oiseaux en clé ésotérique. Autant de modes de traduction qui interrogent la frontière entre les espèces, au sens biologique, éthique et philosophique, devenue ténue aujourd'hui en regard des études sur l'animal. Récemment, dans son installation *Essay Concerning Human Understanding* (1994), présentée simultanément au Center for Contemporary Art de l'Université de Kentucky à Lexington et au Science Hall à New York, l'artiste Eduardo Kac établit une ligne téléphonique entre un canari et un philodendron, éloignés de mille kilomètres, explorant les ressources de la technologie au service de la communication entre espèces. L'art et la science accordent aujourd'hui une attention plus grande aux processus cognitifs ainsi qu'à l'observation des milieux, renouvelant notre relation à l'animal. À travers différentes vignettes qui croisent ornithologie, musicologie, poésie phonétique, sciences paranormales ou culture populaire, je me propose d'évoquer divers modes de transcription du

chant des oiseaux comme une allégorie du principe de traduction entre les arts, voire de double traduction. Le transfert entre les arts relève-t-il de la communication entre espèces ? Ces esquisses qui ne prétendent à aucune exhaustivité constituent les fragments d'un film à venir.

Onomatopées

Basée sur un principe d'analogie imitative entre le mot et la chose, l'onomatopée permet de transposer phonétiquement les sonorités et le rythme du chant des oiseaux. Elles sont souvent reproduites dans les manuels d'ornithologie ou les guides d'identification et accompagnent parfois les portées musicales par une manière de translittération. Du *kikeriki* allemand au *cock-a-doodle-doo* anglais en passant par le *cócórócóóóóó* brésilien ou le *quicquiriquic* catalan, ses nombreuses variations témoignent de la plasticité du langage. Dans son *Dictionnaire des onomatopées françaises*, publié en 1828, Charles Nodier, adepte du cratylisme, explique le nom des oiseaux par leur cri ou chant. Le langage entretient un lien motivé avec la chose par imitation ou transposition de sa forme ou de sa sonorité. Le dictionnaire de Nodier n'offre pas seulement une liste d'onomatopées mais une suite de rêveries sur les sources imitatives du langage¹. Le plus souvent, dit-il, le nom des oiseaux dérive de leur cri. Ainsi le nom du canard serait-il dû au son de « *can can*, souvent répété, plutôt que d'*anas*, qui est son nom latin » (Nodier 1828: 28). Le cancan, dérivé du canard, désigne un brouhaha. Cancaner provient, selon Buffon, nous dit Nodier, du son désagréable du perroquet pour les Français d'Amérique et signifie rapporter des propos sans discernement, par étourdie ou malveillance. Le nom de la caille est venu de son cri. « En effet, on a dit *kakkaba* en grec, *qualea* dans la basse latinité, *cuaderviz* en espagnol, excellente onomatopée dont les deux dernières syllabes doivent se prononcer très brèves, *quagli* en italien, *quail* en anglais, *wachtel* en allemand ; et ce son imitatif se retrouve jusque dans l'hébreu *saly* ou *xaly* » (Nodier 1928 : 77). Autant d'analogies entre les sons et les mots, de dérivations successives qui révèlent les relations

¹ Sur l'onomatopée, lire GENETTE, Gérard. 1976. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris : Seuil, 149-182.

profondes entre le langage humain et le monde animal. Relevons par ailleurs la richesse de notre langue pour exprimer les manifestations sonores des animaux. Le coq chante, coqueline ou coquerique. **La caille** cacabe, carcaille, courcaille, margaude, margotte ou pituite. La poule cagnette, caquette (pendant la ponte), claquette (avant la ponte), cloque (quand elle parle à son poussin dans l'œuf), clousse (quand elle couve), cocaille, coclore, codèque, couaque, coucasse, crétable (après la ponte) et glousse (quand elle parle à ses congénères). Les verbes se disséminent pour décrire et caractériser le cri ou le chant des oiseaux. L'animal se tient-il au plus près du verbe ² ? Dans son *Dictionnaire*, Nodier publie en appendice une transcription du chant du rossignol due à l'ornithologue Jean-Mathieu Bechstein. « Rien n'égale dans la langue factice de l'imitation, le tour de force extraordinaire du savant ornithologue allemand Bechstein qui est parvenu à exprimer assez heureusement, avec les signes usuels de notre langue parlée, toutes les modulations de la langue du rossignol » (Nodier 1828 : 320). En voici un extrait : « Tiouou, tiouou, tiouou, tiouou, Shpe tioii tokoua, Tio, tio, tio, tio, Kououtio, kououtio, kououtio, kououtio ; Tskouo, Iskouo, tskouo, tskouo, Tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, tsii, Kouorror, tiou, tskoua pipits kouisi. Tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso, tso. tso, tso, tsirrhading ! Tsi, tsi, tsi, tsi, tsi, tosi, si, si, si, si ! Tsorre, tsorre, tsorre, tsorrchi, Tsatn, tsatn, tsatn, tsatn, tsatn, tsatn, tsatn, tsi. Dlo, dlo, dlo, dlo, dlo, dlo, dlo, dlo, dlo : Kouioo trrrrrrrritzt » (ibid : 320). Pour un film consacré aux synesthésies et aux relations entre l'image et le son, *Le Singe de la lumière* (2002), j'ai proposé cette transcription au compositeur, Ernest H. Papier, pour une œuvre musicale. Utilisant la suite des onomatopées comme un livret, sa pièce pour voix féminine et petite flûte vocalisante escamotable, intitulée *L'Or aux signes*, constitue désormais l'une des séquences du film ³. Double renversement : à la première traduction du chant du rossignol sous sa forme onomatopéique succède son écriture musicale chantée. Le passage du chant de l'oiseau à la voix humaine a emprunté le détour de l'onomatopée.

² Cf. BAILLY, Jean-Christophe. 2013. « Les animaux conjuguent les verbes en silence », in *Le parti pris des animaux*, Paris : Bourgois, 97-113.

³ Jouant des anagrammes, le compositeur lui a donné de multiples titres : *Os il rogne*, *Sirop* : *Gnôle*, *Gnôle aux sires*, *Saut hors ligne*, *Lorgne aussi*, *Ô Laure, signe !*, *Sot l'ignore*, *Riz Sologne*.



Le Singe de la lumière, Érik Bullot, film 16 mm, 2002

Mimologismes

Liés à la tradition orale rurale, souvent présents dans les contes, les mimologismes se distinguent de l'onomatopée en ce que les sons produits par l'animal sont l'objet d'une interprétation et non plus seulement d'une transposition phonétique. Le mimologisme transcrit la sonorité et le rythme du chant ou du cri dans le registre du langage humain. Par exemple la caille des blés lance un « Paye tes dettes, paye tes dettes » ou un « Pas d'tabac, pas d'tabac ! » au fumeur dont la scansion correspond à la mesure rythmique de son chant. La grive musicienne : « Qui suis-je, qui suis-je... Où vais-je, où vais-je, où vais-je... » Les exemples abondent. Dans son livre posthume *Folk-lore*, publié en 1907, le poète catalan Jacinto Verdaguer consacre un chapitre entier aux mimologismes, « Què diuen los aucells ? ». Ainsi la caille dit, selon les régions et les informateurs, « Blat florit, blat florit », « Set per vuyt, set per vuyt », « Cat pela, cat pelat » ou « Pit i plet, pit i plet » (Verdaguer : 13-14). Au-delà de son caractère anthropomorphique, la figure rhétorique du mimologisme témoigne d'une proximité joueuse, attentive et moqueuse avec l'animal. Onomatopée et mimologisme proposent deux modes de traduction qui tentent de concilier musique et langage. Sans relever de l'onomatopée, le huchement désigne les cris humains destinés à appeler les animaux, à l'instar du « Petit petit petit » destiné aux poules, attestant un effort de communication entre les espèces.

Notations

On peut également noter le chant de l'oiseau sur une portée musicale. Féru d'ornithologie, le compositeur Olivier Messiaen nota le chant des oiseaux dans ses cahiers pendant des années et s'inspira de ses transcriptions pour des compositions comme le *Réveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotiques* (1956), le *Catalogue des oiseaux* (1956-58) ou l'Épode de *Chronochromie* (1959-60). Son inspiration est à la fois musicale (les oiseaux sont des musiciens pour Messiaen, qui lui permirent d'enrichir son langage par leurs richesses harmoniques) mais également divine (les oiseaux sont des intercesseurs). Déjà présente depuis longtemps dans les traités d'ornithologie, la notation musicale est une traduction⁴. On en trouve un très bel exemple dans l'ouvrage de Simeon Pease Cheney, *Wood Notes Wild. Notations of Bird Music*, publié en 1891. Parfois augmentées d'onomatopées ou de mimologismes, les notations musicales sont insérées dans de courts récits qui narrent les rencontres de l'auteur avec l'oiseau comme autant d'anecdotes ou de saynètes. L'auteur invente des signes graphiques originaux pour noter des glissandi ou des sons ondulés, témoignant de la difficulté technique à noter leurs chants. Citons également *l'Essai sur le chant de quelques oiseaux*, de Gérard de La Bassetière, publié en 1913, destiné selon son auteur aux jeunes aveugles pour développer leur sens de l'ouïe. Onomatopées et notations musicales accompagnent les descriptions littéraires des chants d'oiseaux, précises et lyriques, recourant volontiers au registre métaphorique : crécelle en bois (Moineau franc), ciseaux du coiffeur (Mésange charbonnière), verre frotté (Fauvette babillarde), grincement d'une girouette rouillée, robe de laine (Gros Bec), linge imbibé d'eau (Hirondelle). L'auteur propose sa propre version du chant du rossignol, en commentant la célèbre transcription de Bechstein (DE LA BASSETIÈRE 1913 : 83-94). Relevons toutefois combien ces notations procèdent souvent par une stylisation du chant de l'oiseau, due aux difficultés de la transcription (Gérard de la Bassetière le reconnaît volontiers). La hauteur du chant (Messiaen confie qu'il écrit les chants des oiseaux deux ou trois octaves plus bas), sa rapidité, ses ruptures de tempo (le rythme n'obéit pas à une mesure à quatre temps) excèdent les

⁴ Sur les relations entre le chant des oiseaux et la musique, lire l'excellent ouvrage de synthèse : OUELETTE, Antoine, 2008. *Le Chant des oyseaulx*, Montréal : Tryptique. Je tire nombre de mes informations musicales de cet ouvrage.

possibilités de la transcription musicale occidentale. Antoine Ouelette insiste sur la nature fractale du chant des oiseaux, sa complexité rythmique et le temps non mesuré. Ces écueils sont manifestes dans l'ouvrage d'Aretas Andrews Saunders, *A Guide to Birds Songs*, publié en 1935. Frappé par le caractère disruptif du chant, l'auteur invente différents tracés, abrupts ou géométriques, qui tentent de restituer les variations de hauteur et d'intensité, rappelant les zigzags de Laurence Sterne dans *Tristram Shandy* figurant les digressions narratives ou les boucles de Lichtenberg (1783) pour étudier la physionomie de la queue des chiens. Dès qu'il s'agit de traduire le vivant et ses accidents, aléatoires et capricieux, le traducteur doit inventer de nouveaux modes de transcription et d'écriture qui excèdent son propre médium.



Essai sur le chant de quelques oiseaux, Gérard de La Bassetière, 1913

Sonagrammes

Depuis les années 1960 le sonagramme affiche une représentation spectrale du son qui donne à voir le temps, les variations de hauteur et l'intensité. Cet outil a modifié notre savoir en offrant une image précise du chant de l'oiseau et de sa complexité. On les trouve désormais reproduits dans les ouvrages d'ornithologie. S'agit-il d'une traduction ? Le sonagramme est la traduction visuelle, la trace

spectrale, d'un enregistrement sonore, à la façon d'une traduction dérivée. Son caractère à la fois mystérieux et fascinant a été exploré récemment dans l'exposition « Le Grand Orchestre des animaux », d'inspiration écologiste, alertant sur la disparition des espèces animales, présentée à la Fondation Cartier à Paris ⁵. La diffusion sonore des enregistrements réalisés par le musicien et bioacousticien Bernie Krause en milieu naturel et sauvage est accompagnée d'une projection panoramique géante de leurs sonagrammes qui permet au spectateur d'identifier les différentes signatures acoustiques des animaux. En jouant sur la correspondance entre l'écoute et le regard, le chant des oiseaux est rendu visible par la traduction visuelle de son enregistrement. Due au collectif United Visual Artists, l'installation vise à démontrer la nature orchestrale des ambiances sonores naturelles. Le sonagramme est devenu une partition qui visualise les rythmes, les entrées des instrumentistes, les ponctuations au sein de la masse sonore à la manière d'un diorama acoustique, récusant l'idée de cacophonie ou de simple cancan. S'agit-il pour autant vraiment d'un orchestre ? Le concept d'orchestre est-il pertinent pour qualifier le jeu polyphonique et interactif des voix animales ?

Musiques

Au cours de ses efforts pour traduire le chant des oiseaux, la musique occidentale a témoigné d'un écart entre stylisation et transcription fidèle. Dans son essai *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Peter Szendy propose un parallèle frappant entre l'arrangement et la traduction. L'arrangement musical consiste à transformer un texte musical pour d'autres instruments, à étendre son instrumentation. « Je l'ai dit, j'aime les arrangeurs ; et c'est sans doute pour les mêmes raisons que j'aime les traducteurs, J'ai toujours l'impression, en effet, de les lire en train de lire, de lire leur lecture d'une œuvre. Ils signent leurs lectures comme les arrangeurs signent leur écoute » (SZENDY 2001 : 64). Les différentes traductions musicales des chants d'oiseaux sont des arrangements qui nous montrent nos propres capacités d'écoute et d'abstraction sonore. Au fil des années,

⁵ « Le Grand Orchestre des animaux », exposition, Fondation Cartier, Paris, du 2 juillet 2016 au 8 janvier 2017.

Messiaen aura à cœur d'être au plus près du chant de l'oiseau. La musique contemporaine sera sans doute plus à même de traduire avec justesse le chant de l'oiseau grâce à l'évolution de son langage, plus attentif aux intensités et aux rythmes vifs et discordants, la précision des outils techniques à sa disposition et notre connaissance accrue des capacités cognitives de l'animal. La tradition électroacoustique a permis également l'usage ou la citation d'enregistrements. Pensons à la pièce *Korwar* (1972) de François-Bernard Mâche qui confond et superpose le chant de l'oiseau et le son métallique du clavecin. Le compositeur utilise une langue à clics, le xhosa, d'Afrique du Sud. « Je créais ainsi une ambiguïté entre les clics du xhosa, les sons de l'oiseau qui faisait à peu près la même chose, et les chocs du clavecin qui, avant de jouer comme un instrument normal, utilise des frappes et des bruits » (MÂCHE 2007 : 246). Il est révélateur que le compositeur soit aussi féru de langues, notamment anciennes, et passionné de traduction. « Une large part de ma démarche de compositeur consiste à trouver le passage entre un ordre de réalité et un autre, par exemple entre l'ordre des bruits naturels et celui de la construction musicale. L'exercice est, pour l'esprit, relativement analogue à celui de la traduction. Pour traduire, il ne faut pas seulement disposer d'un lexique et faire correspondre termes à termes les données, mais repenser un système entier avec ses hiérarchies et ses valeurs et les transformer en un autre système entier » (MÂCHE 2007 : 44). Le croisement entre voix humaine, instrument et chants d'oiseaux est le signe de cette passion de la traduction qui exacerbe proximités et disparités entre les espèces.

Imitations

Liés souvent au monde de la chasse, des concours d'imitateurs de chants d'oiseaux sont régulièrement organisés dans de nombreux pays. Divers imitateurs, réputés pour leurs dons de siffleur, comme Ronnie Ronalde ou Percy Edwards, se sont également produits dans le monde du divertissement. La chanson, *If I Were a Blackbird*, interprétée par Ronnie Ronalde, s'accompagne de sifflements caractéristiques. Dans un registre plus savant, l'artiste Joan La Barbara a donné une performance fascinante, *Les Oiseaux qui chantent dans*

ma tête (1976). Par une suite de cris, d'appels, de trilles, de chuintements, de déglutitions, de glissandi, d'ululements, musicaux et somatiques, sa performance jette un trouble sur les puissances de l'empathie⁶. Ainsi la violoncelliste Beatrice Harrison jouait-elle en forêt ou dans son jardin en compagnie des rossignols. Des diffusions de la BBC semblaient confirmer ces échanges musicaux jusqu'à la découverte récente de la présence d'une siffleuse, Maud Gould, convoquée pour l'occasion lors des séances d'enregistrement (MYNOTT 2009 : 315). Artiste et musicien, inventeur d'une machine à oiseaux, Michael Pestel se produit dans des lieux naturels en quête d'échanges spontanés. Par son jeu de clarinette jazz, le philosophe et musicien David Rothenberg dialogue avec les oiseaux⁷. S'agit-il d'une réelle communication ? L'obstacle de la traduction est-il franchi ? Dans sa vidéo récente, *Losing the Bird* (2015), Simon Ripoll-Hurier filme des amoureux des oiseaux d'Alabama, abrités sous la coupole des arbres, qui essaient d'imiter, sans réel succès, leurs chants pour établir une communication. Ils cochent parfois les espèces qu'ils pensent avoir entendues sur une liste et diffusent des cris enregistrés en dépit du raffut des cigales. La communication reste difficile à établir, hypothétique et spectrale. Dans son installation, *Dawn Chorus* (2007), c'est-à-dire « les chants de l'aube », l'artiste Marcus Coates recourt à la technologie numérique pour confondre l'oiseau et l'humain. Après avoir enregistré de nombreux oiseaux à l'aube à Northumberland, l'artiste ralentit le son afin qu'il corresponde plus ou moins à une tessiture humaine. Dix-neuf modèles ou chanteurs, filmés dans des situations quotidiennes, chantent en play-back ces sons ralentis et étirés. Il suffit ensuite d'accélérer le film pour que le modèle se retrouve chanter de façon crédible comme un oiseau. L'effet produit un trouble profond (BROGLIO 2011 : 122-125). S'agit-il d'un devenir oiseau ? Sommes-nous séparés des oiseaux par une temporalité distincte ? On connaît l'intérêt du cinéaste Jean Epstein sur les variations de vitesse sonores et visuelles comme découverte d'un nouvel univers. « Il nous faut l'accélération sonore pour découvrir que toute chose possède une voix vivante, pour entendre les pierres et les arbres parler leur vrai langage, la montagne crier son avalanche, la rouille ronger le fer, les ruines se plaindre de leur décrépitude », écrit-

⁶ Enregistrée et diffusée sur Radio France en novembre 1976. Reproduite sur l'album *Voice is the Original Instrument. Early Works*, Lovely Music, New York, 2003.

⁷ On peut voir nombre d'exemples d'imitateurs ou d'artistes dans le documentaire réalisé par la BBC *Why Birds Sing* (Archie Powell, 2007). Cf. ROTHENBERG, David. 2005. *Why Birds Sing : A Journey Through the Mystery of Bird Song*, New York : Basic Books.

il, soucieux de découvrir les puissances de l'interrègne (EPSTEIN 1974 : 114). L'accélération produit-elle une métamorphose des espèces ? La traduction est-elle liée à une échelle temporelle ?



Losing the Bird, Simon Ripoll-Hurier, vidéo, 2015

Appeaux

Destiné initialement aux chasseurs, l'appeau est un instrument, en bois ou en métal, roseau ou coquillage, qui imite le chant des oiseaux. Il fut parfois utilisé dans le champ de la musique contemporaine. En 1974, François-Bernard Mâche donne un concert au casino de Royan, *Répliques*, au cours duquel il distribue des centaines d'appeaux au public pour dialoguer avec l'orchestre. Selon Mâche, la pièce souhaitait moquer de façon ironique l'impératif de la participation post-68. Si le résultat musical ne convainc pas totalement l'artiste, le concert rencontre un réel succès de la part des spectateurs. « L'idée de jeu, de dialogue avec le public était dans l'air, et le public s'est tellement amusé que nous n'avons pas pu récupérer les appeaux, tout le monde partant avec le sien pour continuer à jouer » (MÂCHE 2007 : 239). Présentée pour la première fois à Cologne en 1976, fidèle à l'esprit du théâtre musical, Mauricio Kagel crée la pièce *Bestiarium*, musique pour appeaux en trois mouvements, basée sur ses collections d'appeaux, principalement français et brésiliens. Durant la diffusion de la pièce sonore constituée du chant des appeaux, trois comédiens, répartis sur

deux scènes, manipulent des animaux en caoutchouc ou gonflables, des masques et des accessoires, en exacerbant de façon grinçante la relation de l'homme à l'animal, caractérisée par l'élevage et la domestication. « Les idées pour une représentation de l'épineuse amitié entre nous et les êtres non humains (amitié toujours domestiquée en sens unique), je les ai surtout trouvées dans les dictons et les métaphores », écrit Kagel⁸. Objet paradoxal et métaphorique, piège sonore destiné à la capture ou à la mort, l'appau réfléchit notre relation prédatrice à l'animal.

Voix électroniques

À la manière des animaux aperçus par Hamlet dans le cours des nuages, certains enregistrements ou émissions radiophoniques semblent recéler un message si l'on écoute attentivement le bruit blanc ou le souffle. Ce sont des mots ou des appels, souvent brefs, entendus dans la matière blanche du son. Le phénomène des voix électroniques (EVP) connaît depuis les années 1930 un véritable essor au sein des sciences paranormales, attestant la volonté des défunts tentent d'entrer en contact avec nous. S'agit-il réellement d'une présence occulte ou d'une paréidolie auditive, faculté d'abstraire des sons (ou la parole) dans le bruit ? L'un des principaux acteurs de ce courant se nomme Friedrich Jürgenson, né à Odessa en 1903 d'une mère suédoise et d'un père d'origine danoise. Il apprit plus d'une dizaine de langues qu'il parlait avec fluidité. En juin 1959, il enregistre avec son magnétophone le chant des oiseaux et entend distinctement sur la bande magnétique une voix norvégienne s'exprimer à leur sujet. L'animal se dissimule dans les aléas de la technique. Frappé par la coïncidence, il découvre ensuite, en filigrane de ses enregistrements, de curieux messages comme autant de billets télépathiques. Il ralentit parfois la vitesse de la bande pour entendre les voix qui s'expriment en mélangeant les différentes langues qui lui sont familières : suédois, norvégien, estonien, allemand, russe, anglais, italien. « Ainsi, » écrit-il, « j'avais, après beaucoup d'erreurs et de confusions, atteint une nouvelle région frontalière d'où je découvris un pont relié à un monde

⁸ KAGEL, Mauricio. Programme, Bouffes du Nord, Paris, 10-14 octobre 1978, à l'occasion du Festival d'automne.

inconnu comme un arc-en-ciel chatoyant, un plan d'existence qui avait été fermé jusqu'à présent pour la plupart d'entre nous » (JÜRGENSON 1981 : 74)⁹. Il est curieux que l'un des récits mythiques du phénomène des voix électroniques, croisant symbolisme et technologie, soit relatif à l'écoute des oiseaux.

Cabale phonétique



On appelle communément « langue des oiseaux » ou « cabale phonétique » le procédé basé sur l'assonance qui permet de déchiffrer un message secret par un jeu d'homophonies et de calembours, à la manière d'une langue secrète. Les techniques sont multiples : décomposer la phrase en mots plus courts (Hôtel du Lion d'or devient « Hôtel du lit on dort »), jouer des homophonies entre une lettre et un mot (O signifie eau ou haut), utiliser les ressources de l'anagramme. D'inspiration alchimique, le procédé permet de camoufler un message secret en vue de futurs décryptages en sollicitant la sagacité du lecteur. Le texte alchimique se caractérise en effet par le mystère de ses énigmes, l'opacité de ses paraboles, son expression allégorique, son sens du rébus. Entendre la langue des oiseaux signifie décomposer la langue et découvrir le message caché sous le texte¹⁰. C'est l'usage du grec phonétique qui permet, selon Fulcanelli, de lire les textes alchimiques. « L'imposition de mots grecs dissimulés sous des termes français correspondants, de texture semblable, mais de sens plus ou moins corrompu, permet à l'investigateur de pénétrer aisément la pensée intime des maîtres et de lui donner la clef du sanctuaire hermétique » (FULCANELLI 1965 : 110). Le langage est devenu transparent grâce à la langue des oiseaux. Pourquoi les oiseaux ? En se tenant à l'intersection de la musique et du langage, du son et du sens, le chant de l'oiseau nous invite à des déchiffrements sans fin. Son chant est devenu une langue. À l'instar des voyages fabuleux de Cyrano de Bergerac dans son *Histoire comique des États et Empires de la Lune et du Soleil* (1662) ou de l'allégorie du poète persan Attar, *La Conférence des oiseaux* (1177), décrivant le pèlerinage initiatique des oiseaux sous la conduite de la huppe à la recherche du Simurgh, les

⁹ trad. en ligne par Tom Wingert et George Wynne, 1987, 74. Traduction personnelle.

¹⁰ Mentionnons sur le plan littéraire les élucubrations de Jean-Pierre Brisset sur l'origine du langage ou les procédés de l'écrivain Raymond Roussel.

oiseaux sont des intercesseurs de l'autre monde.

Caractérisé par ses dons d'imitation inouïs (l'oiseau est un formable imitateur), son sens du rythme et de la mélodie, ses improvisations, ses thèmes et variations, l'oiseau manifeste assurément une sensibilité musicale. « Les chants de l'oiseau montrent des caractéristiques qui témoignent plutôt d'une dimension esthétique de leur production. Ils évitent les extrêmes de la régularité mécanique comme ceux de la simple diversité aléatoire, ceux de l'ultrasimplicité comme ceux du couinage inconsistant » (LESTEL 2003 : 216). Comment franchir la distance entre notre écoute émerveillée et notre éducation musicale ou langagière ? Comment traduire ? Les ressources sont multiples : transcription phonétique, interprétation imitative, notation, stylisation musicale, imitation vocale, artefact, technique interprétative. À la première transcription, phonétique ou musicale, s'adjoint souvent une traduction seconde ou re-traduction, proche de l'interprétation ou de l'arrangement. Sans doute toute traduction est-elle d'emblée double. Traduire un tableau en musique ou le chant de l'oiseau suppose une double traduction réciproque qui tend à circonscrire le noyau irréductible qui sépare les arts ou les espèces. L'exploration aujourd'hui par de nombreux artistes comme Eduardo Kac ou Marcus Coates de la communication entre les espèces atteste la déterritorialisation du champ de l'art, son âge post-médium, mais aussi la manière dont l'humain a décentré sa propre écoute. « La précision avec laquelle un mainate (*Gracula religiosa*), par exemple, peut imiter des sons de notre parole et une mélodie humaine nous conduit à penser que ces animaux non humains ne vivent pas dans un monde auditif très différent du nôtre » (LESTEL 2003 : 219). En découvrant les puissances cognitives de l'animal, nous sommes devenus sensibles à l'étranger animal non humain de façon plus inquiète. Le passage entre les arts n'engage pas seulement un débat esthétique sur la frontière entre les médiums, mais également sur la possibilité pour l'art de franchir sa propre enceinte en donnant à entendre l'écho d'un chant d'oiseau dans une langue étrangère.

<p>70 WOOD NOTES WILD.</p> <p>Various melodic forms:—</p> 	<p style="text-align: center;">BALTIMORE ORIOLE.</p> <p style="text-align: center;">OTERUS BALTIMORE.</p> <p>OF the Baltimore oriole, every whit American, it is difficult to speak without seeming extravagance. He is the most beautiful of our spring visitors, has a rich and powerful voice, the rarest skill in nest-building, and is among the happiest, most jubilant of birds. The male generally arrives here a few days in advance of the female—the first week in May; though last spring (1884) I did not see the oriole till early on the morning of the 15th. He had just arrived, and determined to make up for lost time, he set the whole neighborhood ringing:—</p>  <p>Handily a songster, the oriole is rather a tuneful caller, a musical shouter; nevertheless, as will appear, he some-</p>
---	---

Simeon Pease Cheney, *Wood Notes Wild. Notations of Bird Music*, 1891

BIBLIOGRAPHIE :

- BAILLY, Jean-Christophe. 2013. « Les animaux conjuguent les verbes en silence », in *Le parti pris des animaux*, Paris : Bourgois.
- BROGLIO, Ron. 2011. *Surface Encounters. Thinking With Animals And Art*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- DE LA BASSETIÈRE, Gérard. 1913. *Essais sur le chant de quelques oiseaux*, Huisseau-sur-Cosson (Loir-et-Cher).
- EPSTEIN, Jean. 1974. *Écrits sur le cinéma 2*, Paris : Seghers.
- FULCANELLI. 1965. *Les Demeures philosophales*, Paris : Jean-Jacques Pauvert.
- GENETTE, Gérard. 1976. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris : Seuil.
- JÜRGENSON, Friedrich. 1981. *Sprechfunk mit Verstorbenen*, Goldmann Verlag. *Voice Transmissions With The Deceased*, trad. en ligne par Tom Wingert et George Wynne, 1987.
- LESTEL, Dominique. 2003. *Les Origines animales de la culture*, Paris : Champs Flammarion.
- LICHTENBERG, Georg Christoph. 1783. « Fragment von Schwänzen », in *Baldingers Neues Magazin für Aerzte*.
- MÂCHE, François-Bernard. 2007. *De la musique, des langues et des oiseaux. Entretiens avec Bruno Serrou*, Paris : Michel de Maule.
- MYNOTT, Jeremy. 2009. *Birdscapes. Birds in Our Imagination and Experience*, Princeton : Princeton University Press.
- NODIER, Charles. 1828. *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris : Delangle Frères.
- OUELETTE, Antoine, 2008. *Le Chant des oyseaulx*, Montréal.

ROTHENBERG, David. 2005. *Why Birds Sing : A Journey Through the Mystery of Bird Song*, New York : Basic Books

SZENDY, Peter. 2001. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris : Minuit

VERDAGUER, Jacinto. Sans date. *Folk-lore, Obres completes*. Volum XXV. Barcelona : Publicación de la Ilustració catalana.

Érik Bullot est cinéaste et théoricien. Auteur de nombreux films à mi-chemin du film d'artiste et du cinéma expérimental, il a publié récemment *Renversements 2* (Paris : Paris Expérimental, 2013) et *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma* (Genève : Mamco, 2013). Une sélection de ses essais a été publiée en espagnol, *El cine es una invención post-mortem* (Santander : Shangrila, 2015). Il enseigne le cinéma à l'École nationale supérieure d'art de Bourges (France).