

**QUELQUES REFLEXIONS A PROPOS
DU LANGAGE ET DE LA MUSIQUE
CHEZ FRANÇOIS-BERNARD MACHE**

in Danièle Pistone (Ed.), *L'universel et l'utopie, Hommage à François-Bernard Mâche*, série « Hommages » n° 1, Paris, Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 93-110.

Résumé :

Selon François-Bernard Mâche, avant d'être séparés dans leurs fonctions sociales et leurs organisations internes, langage et musique auraient été unis dans un langage sonore primitif. Trois types d'organisation, exploitant à divers degrés la relation signifiant-signifié, seraient apparues lors de l'évolution : la musique, les langages parlés et les langages sifflés ou instrumentés. Nous discutons, à partir des données de la psychologie et des neurosciences, la question d'une possible origine commune du langage et de la musique. Nous examinons ensuite la pertinence du recours à des modèles issus de la linguistique pour la musicologie. Enfin, nous montrons comment le modèle linguistique a fécondé les créations musicales de Mâche.

Philippe LALITTE

MINT, OMF ; LEAD, Université de Bourgogne

QUELQUES RÉFLEXIONS À PROPOS DU LANGAGE ET DE LA MUSIQUE CHEZ FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

Musique et langage sont indissociablement liés dans la pensée et dans l'œuvre de François-Bernard Mâche¹. Dès ses premières œuvres, le langage fut choisi comme un de ses modèles privilégiés. En témoigne *Safous Mèlè* (1959) qui inaugure une pratique compositionnelle dont les soubassements se fondent sur des modèles sonores "naturels", cette notion étant employée dans son acception la plus large. Les modèles naturels de Mâche recouvrent de vastes catégories, des langues issues du monde entier aux sons de l'environnement, sans oublier les sons animaliers. De même, la notion de langage n'est pas restreinte au seul langage humain véhiculé par la parole ou le signe, la musique de Mâche embrasse autant les langages humains sifflés ou tambourinés que les signaux sonores qui sous-tendent la communication animale. Depuis près d'un demi-siècle, le compositeur explore, suivant une ligne directrice inflexible, les conjonctions et les disjonctions du langage et de la musique. C'est donc en toute humilité que nous allons tenter une approche de cette démarche fondamentalement originale, en nous restreignant aux modèles purement linguistiques.

L'hypothèse fondamentale sur laquelle s'appuie Mâche est celle d'une possible origine commune de la musique et du langage. Le compositeur reprend à son compte le postulat de Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* : à l'origine n'existait ni la parole ni la musique, mais le chant défini comme parole "accentuée". Le langage et le chant seraient apparus ensemble à partir du moment où l'Homme s'est socialisé pour remplacer les cris et les gestes expressifs. Le chant primitif, selon Rousseau, réalise l'équilibre de la raison et de l'émotion à travers ses deux facettes : l'aspect articulé qui contient la signification et les accents (c'est-à-dire les sons) qui traduisent les passions. Comme la poésie fut trouvée avant la prose, proclame Rousseau, « Il en fut de même de la musique ; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix »².

Selon Mâche, avant d'être séparés dans leurs fonctions sociales et leurs fonctionnements internes, langage et musique auraient été unis dans une "vocalisation musicalisée". Le compositeur réfute tout autant l'hypothèse d'un système musical qui aurait émergé progressivement à partir du langage parlé et dont dériverait son organisation syntaxique et formelle que celle de deux systèmes indépendants ayant évolué parallèlement.

¹ Musicien, compositeur et théoricien de la musique, Mâche est également agrégé de Lettres classiques et philologue.

² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, Belin, 1817 ; rééd. Paris, Flammarion, 1993, p. 103.

« Le vrai rapport de la musique et du langage, affirme-t-il, plutôt que métaphorique, est vraisemblablement de type métonymique, c'est-à-dire qu'il s'agit de deux organisations sonores qui participent sans doute d'une origine commune, encore immergée dans la pensée animale. [...] On voit qu'en musique, plutôt que de s'empresser de remonter du sonore au logique, de la parole aux lois du langage, comme si l'essentiel était de découvrir, d'inventer, ou d'appliquer des lois, il est possible de concentrer son attention sur le domaine concret du jeu avec les symboles sonores, conçu comme un développement du jeu primitif où les mêmes sons ont pu fonctionner tantôt comme signaux et tantôt comme symboles »³. La position de Mâche, "discordante" avec l'hypothèse, presque unanimement acceptée jusqu'à une époque récente, d'un "organe" du langage, pour reprendre les termes de Chomsky⁴, spécialisé et totalement indépendant des autres fonctions cognitives, semble aujourd'hui trouver un meilleur écho. Cette position pose des questions importantes d'un point de vue théorique et implique des choix compositionnels spécifiques dont nous allons tenter de rendre compte. Quels arguments peut-on apporter en faveur de la thèse d'une origine commune du langage et de la musique ? Dans quelle mesure les théories musicales peuvent-elles prendre pour modèle les théories linguistiques ? Quels éléments du langage sont susceptibles de servir de modèle à la musique ? Comment le modèle linguistique peut-il féconder une pratique compositionnelle ?

1. L'ORIGINE COMMUNE DU LANGAGE ET DE LA MUSIQUE

Mâche se situe dans une perspective évolutionniste où les populations humaines auraient développé, à partir d'une forme de langage sonore primitif, trois types d'organisation exploitant à divers degrés la relation signifiant-signifié : « la musique communiquant des états émotionnels globaux ; un langage sifflé ou instrumenté, communiquant en général des messages simples, mais à partir d'éléments combinables ; un langage parlé enfin (ou crié, ou chuchoté...), développant considérablement la relation signifiant (sonore)-signifié, et ne conservant la communication émotionnelle qu'à l'état de traces dans les aspects dits suprasegmentaux (comme le contour intonatif, les accents, le rythme), ou encore les onomatopées »⁵. Pour des raisons d'adaptation à l'environnement, le langage aurait supplanté les musiques parlantes, trop rudimentaires dans leur codage, et se serait en quelque sorte spécialisé dans une forme de communication sémantiquement plus efficace lui permettant de produire des messages et des concepts précis. À l'inverse, la musique aurait subsisté pour compenser la spécialisation linguistique par son ouverture sémantique, et aurait développé des aspects spécifiques comme le plaisir de la répétition et l'expression des émotions. Ce "mythe fondateur" expliquerait également les racines archaïques du phénomène musical et particulièrement son pouvoir émotionnel. Écouter et faire de la musique serait lié au charme de la régression, une façon d'échapper au langage et à la raison : « La musique nous relie fortement à l'inconscient mythique, et peut être même à l'animalité »⁶.

³ François-Bernard MÂCHE, *Musique au singulier*, Paris, Editions Odile Jacob, 2001, p. 93.

⁴ Nicolas CHOMSKY, *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton et Co., 1957.

⁵ François-Bernard MÂCHE, *Musique au singulier*, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 108.

La parole et la musique atteignent notre conscience principalement à travers le même canal sensoriel : le système auditif. Si la musique et le langage ont une origine commune, il devrait subsister dans le cerveau des processus perceptifs communs à ces deux moyens d'expression. Et, peut-être même qu'une partie de ces processus de bas niveau devrait être partagée par les animaux non humains. Certains éléments de réponse sont apportés par la psychologie et les neurosciences. S'il existe des modules de traitement communs, ceux-ci devraient contrôler à la fois les processus de segmentation et les aspects suprasegmentaux (les courbes intonatives, le débit, l'accentuation) du langage et de la musique. Les recherches en psycholinguistique montrent que la perception catégorielle (la capacité à discriminer et à étiqueter un continuum artificiel de syllabes, par exemple) existe chez l'adulte humain avec des signaux acoustiques linguistiques ou non linguistiques et avec des signaux visuels. La perception catégorielle a également été observée chez le nourrisson (avec une technique de succion non nutritive) et chez l'animal (avec des techniques de conditionnement) avec les mêmes stimuli verbaux que chez l'adulte humain. Cela laisse supposer que les mécanismes qui sous-tendent la perception catégorielle chez les humains existent aussi chez les animaux (au moins chez les mammifères et les oiseaux). Un mammifère comme le Tamarin pinché est attentif non seulement à des syllabes isolées, mais aussi à des séquences de parole continue. Le Tamarin discrimine des phrases en néerlandais de celles en japonais en dépit de la variabilité des locuteurs, et se montre capable d'extraire des classes d'équivalence acoustique. Une des hypothèses actuelles propose que l'humain ait hérité des animaux ces mécanismes fondamentaux qui seraient donc des mécanismes très généraux n'ayant pas évolué pour le traitement de la parole.

Il pourrait en être de même pour la musique. Il existe une perception catégorielle de stimuli musicaux. Les oiseaux sont capables, après une phase d'apprentissage, de discriminer des accords consonants et dissonants, cela suggérant que leur cochlée, comme celle des humains (et aussi des singes), est sensible aux battements⁷. En revanche, les oiseaux ne sont pas sensibles aux hauteurs relatives. Au contraire, les singes rhesus sont sensibles à l'équivalence d'octave, mais seulement dans un contexte diatonique⁸. Lorsque les singes sont testés avec des mélodies atonales dont les notes sont choisies aléatoirement dans le total chromatique, ils ne perçoivent pas la similarité avec les mélodies transposées. On ne saisit toutefois pas clairement si cette différence est due à une difficulté de mémorisation ou de représentation de la mélodie atonale. L'équivalence d'octave avec les mélodies diatoniques suggère que des prédispositions auditives pour le traitement de la tonalité existent chez les primates non humains. D'après Hauser et McDermott⁹, cette capacité à percevoir l'équivalence d'octave aurait évolué lors de la phylogenèse et serait représentative de la divergence de l'oiseau au mammifère.

⁷ Stewart HULSE, Daniel BERNARD et Richard BRAATEN, « Auditory Discrimination of Chord-Based Spectral Structures by European Starlings (*Sturnus vulgaris*) », *Journal of Experimental Psychology: General* (Victoria, Canada), vol. 124, n° 4, 1995, p. 409-423.

⁸ Anthony WRIGHT, Jacquelyne RIVERA, Stewart HULSE, Melissa SHYAN et Julie NEIWORTH, « Music Perception and Octave Generalization in Rhesus Monkeys », *Journal of Experimental Psychology: General* (Victoria, Canada), vol. 129, n° 3, 2000, p. 291-307.

⁹ Marc HAUSER et Josh MCDERMOTT, « The Evolution of the Music Faculty: A Comparative Perspective », *Nature Neuroscience* (New York City), vol. 6, n° 7, 2003, p. 663-668.

Une façon d'examiner la question, soulevée par Mâche, de l'origine commune du langage et de la musique consiste à comparer les processus d'acquisition du langage et de la musique chez les nourrissons et les enfants en bas âge. Observer l'apprentissage linguistique et l'apprentissage musical de jeunes auditeurs qui n'ont pas encore été acculturés à leur milieu peut permettre de mieux comprendre en quoi le traitement perceptif de la parole et de la musique s'appuie sur des mécanismes similaires. Est-ce que la simple exposition à des environnements linguistiques ou musicaux permet une acquisition sur la base de mécanismes communs ? Bien qu'il soit difficile de séparer l'inné de l'acquis, la comparaison des compétences linguistiques et musicales des jeunes enfants peut être intéressante. Dans le domaine linguistique, il a été observé, qu'à partir de l'âge de six mois, la perception du langage chez les nourrissons est adaptée aux voyelles de leur langue maternelle, suggérant que seulement quelques mois d'exposition passive suffisent à développer une catégorisation des voyelles¹⁰. Ce passage de la langue non maternelle à la langue maternelle implique un apprentissage puissant qui s'effectue implicitement pendant la première année de la vie. Les nourrissons apprennent instinctivement quels sons marquent des différences significatives dans leur langue avant même qu'ils aient accès à la signification des mots. Il semble que les distributions statistiques des sons de la parole jouent un rôle critique dans les processus de catégorisation. Des expériences¹¹ manipulant les distributions statistiques des consonnes ont démontré que cette information affecte la perception du langage des nourrissons. Dans le domaine de la musique, les nourrissons détectent facilement les changements de hauteur, ce qui suggère qu'il existe une aptitude innée du système auditif à discriminer les hauteurs. Cependant, l'acculturation à la musique tonale semble ne se faire sentir que beaucoup plus tard. Les nourrissons sont sensibles aux changements de hauteurs d'une mélodie, indépendamment du contexte tonal ou atonal¹². C'est seulement à partir de 4 à 6 ans que les enfants détectent plus facilement les changements dans une mélodie diatonique que ceux d'une mélodie non diatonique. C. Krumhansl¹³ suggère que l'apprentissage implicite de la musique tonale occidentale repose sur les propriétés distributionnelles du système tonal. Ainsi, les notes et les accords structurellement stables ont une fréquence d'occurrence plus importante que les notes et accords structurellement moins stables. Comme pour les phonèmes du langage, c'est la fréquence d'occurrences, ainsi que les co-occurrences à l'intérieur d'une tonalité donnée, qui induirait chez l'auditeur la perception des hiérarchies tonales.

L'information prosodique, étant la première source sonore extérieure humaine disponible *in utero*, les patterns de rythmes, d'accents, et de contours intonatifs conduisent très probablement une grande partie du traitement précoce du langage et de la musique. Après la naissance, l'information prosodique continue à être essentielle dans la

¹⁰ Patricia KUHL, Karen WILLIAMS, Francisco LACERDA, Kenneth STEVENS et Björn LINDBLOM, « Linguistic Experience Alters Phonetic Perception in Infants by 6 Months of Age », *Science* (Washington, USA), n° 255, 1992, p. 606–608.

¹¹ Jessica MAYE, Janet WERKER et Lou Ann GERKEN, « Infant Sensitivity to Distributional Information Can Affect Phonetic Discrimination », *Cognition* (New York City), n° 82, 2002, p. B101–B111.

¹² Sandra E. TREHUB, Annabel J. COHEN, Leigh THORPE et Barbara A. MORRONGIELLO, « Development of the Perception of Musical Relations: Semitone and Diatonic Structure », *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* (Washington), vol. 12, n° 3, 1986, p. 295–301.

¹³ Carol L. KRUMHANSL, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, New York, Oxford University Press, 1990.

communication. La simple observation de parents parlant avec un bébé, montre que ceux-ci exagèrent leurs intonations pour capter l'attention des bébés. Le langage à destination de ceux-ci est translinguistiquement caractérisé par un débit plus lent, une fréquence fondamentale plus élevée, de plus grandes variations de hauteurs, de plus longues pauses et des contours d'intonation répétés¹⁴. En musique, le contour est un des premiers aspects de la musique distingué par les nourrissons. Les berceuses partagent des caractéristiques transculturelles incluant des contours simples et répétés¹⁵. Les indices prosodiques peuvent également jouer un rôle en marquant l'information structurelle que les bébés doivent apprendre pour traiter le langage et la musique (par exemple, les fins de phrase de la parole et de la musique sont marquées par un allongement et une inflexion de hauteur). Il a été observé que les nourrissons écoutent plus longtemps les extraits de parole dans lesquels les pauses tombent aux frontières de phrases que si elles se trouvent en plein milieu. Des résultats semblables émergent des études sur les apprentissages musicaux. Hormis le traitement de la prosodie, d'autres convergences existent, notamment dans le traitement de la syntaxe, des réponses émotionnelles et des capacités de stockage en mémoire, qu'il serait trop long de mentionner ici¹⁶.

Ces quelques exemples suggèrent que des mécanismes communs au langage et à la musique existent dans le cerveau humain des enfants en bas âge, et que certains d'entre eux sont également partagés par les animaux non humains. Une hypothèse plausible serait que, lors du développement, ces mécanismes se spécialiseraient chacun dans leur propre domaine pour s'adapter à leur environnement. Cette hypothèse semble corroborée par les données des neurosciences concernant la modularité du cerveau. Même si le débat sur l'existence de modules spécifiques ou communs pour le langage et la musique est loin d'être clos, les présomptions penchent en faveur d'un système neural de la musique distinct de celui du langage, en tout cas chez l'adulte. Les cliniciens¹⁷ ont souvent observé que les lésions du lobe temporal gauche ont pour conséquence une aphasie (déficit de traitement du langage), alors que les lésions du lobe temporal droit provoquent une amusie (déficit de traitement de la musique). Avec la technique des potentiels évoqués, qui permet de suivre le déroulement temporel de l'activité mentale, M. Besson a observé un traitement séparé dans une tâche de détection d'incongruités linguistiques et musicales à partir d'extraits d'opéras¹⁸. Plusieurs études de Tervaniemi¹⁹ ont montré la spécialisation cérébrale

¹⁴ Anne FERNALD, « Human Maternal Vocalizations to Infants as Biologically Relevant Signals : An Evolutionary Perspective », dans Jerome BARKOW et Leda COSMIDES (Ed.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, London, Oxford University Press, 1992, p. 391-428.

¹⁵ Sandra TREHUB et Laurel TRAINOR, « Singing to infants : Lullabies and playsongs », *Advances in Infancy Research* (Oxford), vol. 12, 1998, p. 43-77.

¹⁶ Pour plus d'information à ce sujet voir : Erin MCMULLEN et Jenny R. SAFFRAN, « Music and Language: A Developmental Comparison », *Music Perception* (Berkeley, USA), vol. 21, n° 3, 2004, p. 289-311 et Sandra TREHUB, « The Developmental Origins of Musicality », *Nature Neuroscience* (New York City), vol. 6, n° 7, 2003, p. 669-673.

¹⁷ Isabelle PERETZ, « Brain Specialization for Music: New Evidence from Congenital Amusia », dans Isabelle PERETZ et Robert J. ZATORRE (Ed.), *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 192-203.

¹⁸ Mireille BESSON, Frédérique FAÏTA, Isabelle PERETZ, Anne-Marie BONNEL et Jean REQUIN, « Singing in the Brain: Independence of Lyrics and Tunes », *Psychological Science* (Oxford), vol. 9, n° 6, 1998, p. 494-498.

fonctionnelle en comparant le traitement de phonèmes et d'accords. L'auteur conclut que le traitement des informations musicales et phonétiques implique des populations neuronales spatialement distinctes. Cependant, d'autres études montrent que certains modules traitant le langage sont aussi impliqués dans le traitement de la musique. Ainsi, certains résultats²⁰ suggèrent que les régions auditives primaires répondent de manière semblable à la parole et à la musique et que les régions auditives secondaires sont activées autant pour des tâches d'audition de sons et de compréhension de mots. Il est encore un peu tôt pour tirer des conclusions définitives au vu des données en neurosciences. Les résultats semblent dépendre beaucoup des méthodes (EEG, IRMf, TEP)²¹ et du type de stimulus utilisé. Les données suggérant des processus de traitement communs au langage et à la musique chez les enfants en bas âge ne sont cependant pas en contradiction avec les fonctionnalités cérébrales distinctes chez l'adulte qui semblent émerger des études en neuropsychologie. Le cerveau du nourrisson est extrêmement plastique et montre une capacité remarquable de réorganisation en cas de traumatisme. Il en résulte que les arguments pour la localisation fonctionnelle, valables chez l'adulte, ne le sont pas pour autant chez l'enfant. Au vu de ce rapide tour d'horizon, on peut imaginer un parallélisme entre la phylogenèse et l'ontogenèse. L'existence de mécanismes de perception communs au langage et à la musique observés notamment chez les enfants en bas âge, et dont certains sont partagés par les animaux non humains, semble aller dans le sens d'une origine commune du langage et de la musique. Comme le dit Mâche : « Nous avons été des singes chanteurs avant d'être des humains parleurs »²².

2. LA MÉTAPHORE DU LANGAGE MUSICAL

La possibilité d'une origine commune au langage et à la musique fait-elle de la musique un langage ? L'existence de mécanismes de perception communs au langage et à la musique implique-t-elle pour autant que la musique soit un langage ? Le développement parallèle du langage et de la musique dans l'évolution justifie-t-il une musicologie dont les méthodes se calquent sur celles de la linguistique ? Ces questions sont ardues et largement débattues encore aujourd'hui. L'expression "langage musical" est extrêmement répandue, sans que, parfois, on s'interroge réellement sur sa signification. Elle est souvent fondue avec la notion de style comme en témoignent les titres de nombreux ouvrages sur la musique occidentale²³. On parle alors du langage musical d'une époque, d'une école ou

¹⁹ Mari TERVANIEMI, Teija KUJALA, Kimmo ALHO, Jorma VIRTANEN, Risto ILMONIEMI et Risto NÄÄTÄNEN, « Functional Specialization of the Human Auditory Cortex in Processing Phonetic and Musical Sounds : A Magnetoencephalographic (MEG) Study », *NeuroImage* (London), n° 9, 1999, p. 330–336. Mari TERVANIEMI, Sviatoslav MEDVEDEV, Kimmo ALHO, Serguei PAKHOMOV, Tita L. VAN ZUIJEN, et Risto NÄÄTÄNEN, « Lateralized Automatic Auditory Processing of Phonetic versus Musical Information: A PET Study », *Human Brain Mapping* (Minneapolis, USA), n° 10, 2000, p. 74–79.

²⁰ Robert J. ZATORRE, Pascal BELIN et Virginia PENHUNE, « Structure and Function of Auditory Cortex: Music and Speech », *Trends in Cognitive Sciences* (London, UK), n° 6, 2002, p. 37–46.

²¹ EEG : électroencéphalographie, IRMf : imagerie par résonance magnétique fonctionnelle, TEP : tomographie par émission de positron.

²² François-Bernard MÂCHE, *Musique au singulier*, p. 106.

²³ À titre d'exemples : Sabine BÉRARD, *Musique langage vivant*, Paris, Hachette-Van de Velde, 1981. André BOUCOURECHLIEV, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993. Jacques CHAILLEY, *La musique et son langage*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 1996. Annie COEURDEVEY, *Histoire du langage musical*

d'un compositeur en se référant à des éléments qui tiennent à la fois des techniques de composition et de principes esthétiques. Le recours à des notions linguistiques pour parler de musique ne date pas d'aujourd'hui. La métaphore du langage musical remonte à plusieurs siècles et l'on peut considérer qu'elle a fondé une partie de la musicologie. Au XVI^e siècle est née une rhétorique musicale dont le but était le transfert de notions empruntées à la rhétorique du discours, telle qu'elle avait été définie à l'origine par Aristote et Quintilien, pour commenter le "discours musical". Ainsi, Burmeister propose des équivalences entre certaines figures de style (hypallage, anaphore, hypotyposis, anadiplosis, climax, etc.)²⁴, tandis que Mattheson analyse les différentes sections d'une aria à l'aide de la *dispositio* (*exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio*)²⁵. Au XVIII^e siècle, Riepel décrit en termes de figures de rhétorique les deux types de cadence : enthymème (1/2 cadence) et syllogisme (cadence parfaite)²⁶. Celles-ci sont encore aujourd'hui considérées comme des "ponctuations musicales" impliquant un demi-repos ou un repos complet. Cooper et Meyer²⁷, puis Deliège²⁸, ont adapté à la musique la théorie de l'accentuation poétique qui a traversé les siècles depuis Aristoxène. Selon la théorie de la phraséologie musicale (Koch²⁹, Riemann³⁰, d'Indy³¹), la structure mélodique se conçoit comme un emboîtement hiérarchique d'unités qui se décomposent en motifs, phrases et périodes. Plus récemment, sous l'influence de la linguistique structurale, plusieurs théoriciens (Saint-Guirons³², Lévi-Strauss³³, Ruwet³⁴, Nattiez³⁵) ont cherché une correspondance entre les unités dégagées par la linguistique (phonème, morphème, syntagme et phrase) et les structures musicales. D'autres théories musicologiques (Schenker³⁶, Lerhdal et Jackendoff³⁷) ont cherché, à partir des règles du système tonal, à

occidental, Paris, PUF, 1998. Anthony GIRARD, *Analyse du langage musical de Corelli à Debussy*, Paris, Billaudot, 2001. Louis-Marc SUTER, *Le langage musical de l'Europe occidentale*, (Tomes 1 et 2), Liège, Pierre Mardaga, 2005.

²⁴ Joachim BURMEISTER, *Musica poetica*, Rostock, 1606 ; fac-similé, Kassel, Bärenreiter, 1955.

²⁵ Johann MATTHESON, *Der vollkommene Cappelmeister*, 2^e partie, chap. 14, § 7, p. 236 Hamburg, 1739 ; facsimilé London, Bärenreiter, 1995.

²⁶ Joseph RIEPEL, *Grundregln zur Tonordnung insgesamt*, Regensburg, J. L. Montag, 1755.

²⁷ Grosvenor W. COOPER et Leonard B. MEYER, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1960.

²⁸ Célestin DELIÈGE, *Sources et ressources d'analyses musicales : Journal d'une démarche*, Sprimont, Mardaga, 2005.

²⁹ Heinrich Christoph KOCH, *Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody*, Section 3 and 4, New Haven, Conn., Yale University Press, "Music Theory Translation Series", 1983.

³⁰ Hugo RIEMANN, *Präludien und Studien : gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Leipzig, 1895 ; rééd. Hildesheim, G. Olms, 1967.

³¹ Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1912.

³² Gérard SAINT-GUIRONS, « Quelques aspects de la musique, considérée d'un point de vue linguistique », *Études de linguistique appliquée* (Paris), n° 3, 1964, p. 21-35.

³³ Claude LEVI-STRAUSS, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.

³⁴ Nicolas RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

³⁵ Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

³⁶ Heinrich SCHENKER, *Der Freie Satz*. Vienne, 1935 ; 2^e éd., 1956 ; traduction française de Nicolas Meeùs, *L'écriture libre*, Liège, Mardaga, 1993.

³⁷ Fred LERDAHL et Ray JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge M.A, MIT Press, 1983.

doter la musique d'une syntaxe comme les signes linguistiques et les règles grammaticales produisent les langues.

Mâche analyse la métaphore du langage musical comme une manifestation typiquement occidentale résultant de la primauté de l'écriture, et plus précisément du système de notation musicale, dans la culture musicale qui est la nôtre. La notation musicale, par son pouvoir d'abstraction du phénomène sonore, a permis la mise en œuvre d'une "syntaxe musicale" hautement élaborée (notamment en ce qui concerne la polyphonie). Cette importance de l'écriture musicale a conduit la pensée musicale occidentale à « surestimer les signes qui, après avoir servi d'aide-mémoire pratique et légitime, se sont peu à peu substitués aux unités sonores pour incarner les éléments pertinents de l'organisation de la pensée musicale »³⁸. Il faut cependant nuancer l'argument de Mâche. La notation musicale n'a pas été en Occident qu'un aide-mémoire pour les instrumentistes, comme elle peut l'être dans d'autres cultures. Elle n'est pas seulement un moyen de fixer les idées musicales sur du papier. Grâce au principe de la notation symbolique, elle réduit la complexité physique du phénomène sonore ouvrant ainsi la voie à la possibilité d'une structuration musicale complexe. Ce pouvoir d'abstraction offre au compositeur le moyen de travailler sur des objets abstraits dégagés de leur contexte final, rendant par là même possibles plusieurs niveaux de structuration. En bref, la notation musicale a favorisé l'apparition du concept d'écriture musicale tel qu'il s'est développé en Occident jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle.

Il est vrai cependant qu'une conception de la musique centrée uniquement sur le signe écrit est aujourd'hui débordée par l'apparition dans le champ musicologique de pratiques, soit totalement orales (traditions orales occidentales et non occidentales), soit semi écrites (musiques improvisées, musiques pop-rock), soit délaissant la notation traditionnelle au profit de notations informatiques (musiques électroniques) ou graphiques (musiques contemporaines). Cela revient à exclure du "langage musical" tout un pan de la musique, des musiques extra-européennes aux musiques instrumentales et électroacoustiques contemporaines qui travaillent plus avec des objets sonores qu'avec des notes. Même en ce qui concerne la musique occidentale tonale, Mâche rejette catégoriquement le fait que la notation puisse représenter l'essentiel de la musique. L'assimilation de la musique à un langage provient, selon lui, d'une focalisation sur la notation musicale. Les symboles se substituant aux unités sonores, il est alors tentant de prendre la musique pour un système de signes. Comme il le proclame, il existe « une tentation persistante à confondre la carte et le territoire »³⁹.

Pourquoi la musique n'est-elle pas un système de signes ? L'argument principal de Mâche réside dans la difficulté qu'eut la sémiologie musicale à trouver une équivalence à la double articulation du langage telle qu'elle avait été définie en linguistique : « Les difficultés de la sémiotique structurale en musicologie ont commencé avec le "mélème", unité signifiante qui aurait été le pendant du monème en linguistique, et qui est resté introuvable »⁴⁰. Selon la linguistique, une coupure fondamentale sépare le niveau

³⁸ François-Bernard MÂCHE, *Musique au singulier*, p. 91.

³⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 92.

phonématique de celui des morphèmes. Martinet⁴¹ l'a défini comme une double articulation et y voit le trait spécifique le plus important du langage humain. Le morphème (ou mélème dans la terminologie de Martinet) constitue la 1^{re} articulation, celle des unités ayant un signifiant (une forme phonique) et un signifié indissolublement lié, alors que le phonème constitue la 2^e articulation ne possédant qu'une fonction distinctive.

Avant même de trouver un mélème, il a d'ailleurs été difficile de donner un équivalent plausible au phonème. La majorité des tentatives proposées pour faire entrer le système musical dans la contrainte de la double articulation a en commun de proposer comme unité minimale la note dans sa simple dimension de hauteur. Nattiez, quant à lui, propose une équivalence entre phonème et unité scalaire, tout en réfutant la possibilité d'une double articulation. Choisir la note ou l'unité scalaire comme unité minimale, c'est rester prisonnier d'une conception musicologique qui se focalise sur le niveau neutre au détriment de la réalité sonore. En linguistique, le phonème est défini par certaines caractéristiques phoniques (les traits distinctifs) qui peuvent être décrites en termes articulatoires et acoustiques (le lieu et le mode d'articulation conditionnent les qualités de timbre, de durée, de tension des voyelles et des consonnes), même si sa réalisation sonore peut dépendre en partie du contexte. La note, en soi, ne possède ni durée, ni timbre et, à cet égard, ne peut prétendre à être l'équivalent du phonème. Si l'on veut trouver une unité minimale en musique qui soit comparable au phonème de la linguistique, alors il faut la chercher du côté du son dans sa globalité. Cela implique qu'il faut prendre en compte au moins la hauteur, l'attaque et la durée du son, et certainement aussi le timbre. Cette constatation semble corroborée par les nombreuses expériences de Jones⁴² sur l'intégration perceptive de séquences musicales. Selon Jones, hauteurs et durées sont intégrées en une entité indivisible produite par la combinaison des accentuations présentes dans les deux dimensions. Le phonème musical serait alors l'émanation d'une réalité sonore et perceptive et non d'un code symbolique.

L'analyse d'*Intégrales* de Varèse par Mâche, produite en pleine période structuraliste, est une tentative d'appliquer les méthodes de la linguistique à la musique⁴³. La musique de Varèse, et *Intégrales* en particulier, semblait tout indiquée pour appliquer ce type de méthode en raison des nombreuses récurrences de motifs et d'agréments. L'auteur s'est penché tout d'abord sur une des principales questions de la sémiologie musicale : quels critères de segmentation choisir ? Mâche en a choisi quatre qui s'opposent deux à deux : d'une part les éléments linéaires (mélodiques) et les agrégats (harmoniques) et d'autre part les éléments sans articulation et les éléments comportant une appoggiature. À partir de ces critères, l'auteur a dégagé cinq monèmes (unités signifiantes équivalant au morphème) qui sont ensuite décrits plus précisément par l'épaisseur, l'articulation, l'attaque, le registre, voire le profil dynamique. Les trois premiers monèmes apparaissent

⁴¹ André MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1960.

⁴² Mari Riess JONES et Maryline BOLTZ, « Dynamic Attending and Responses to Time » *Psychological Review* (Washington), vol. 96, n° 3, 1989, p. 459-491. Mari Riess JONES et William YEE, « Attending to Auditory Events: The Role of Temporal Organization », dans Stephen MCADAMS et Emmanuel BIGAND (Ed.), *Cognitive Aspects of Human Audition*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

⁴³ François-Bernard MÂCHE, « Méthodes linguistiques et musicologies », *Musique en jeu* (Paris), n° 5, 1971 ; repris dans *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 100-122.

dès le début de la pièce (A = figure de la clarinette en *mib*, B = agrégat aigu, C = agrégat grave). Les deux derniers sont isolés (D = figure de trompette en *ut*, allegro du chiffre 5, E = agrégats joués par 7 instruments, ch. 10 et 11). L'unité signifiante semble donc être un objet sonore perçu dans sa *Gestalt* dont la constitution interne peut être plus ou moins mouvante. L'analyse révèle que chaque monème a quelque chose de commun avec un ou deux autres monèmes, créant ainsi des paires corrélatives, indice de forte cohérence du système.

L'auteur montre ensuite que la recherche d'unités comparables à des phonèmes se heurte à « l'impossibilité d'opérer ce qui est la vérification universelle de l'analyse phonologique : la commutation »⁴⁴. Il existe bien des unités constituant le monème qui auraient des fonctions distinctes (appoggiature, accent, etc.), mais ces unités sont susceptibles d'une grande variabilité (une appoggiature peut être simple, double, triple, ascendante, descendante, conjointe, disjointe, etc.). Mâche montre ensuite qu'une part de l'œuvre échappe à la segmentation : « Car si l'orchestre se laisse assez bien découper en monèmes, malgré des problèmes délicats et malgré des passages complexes comme la page 41, la percussion échappe en grande partie à tout rapport fonctionnel avec les monèmes ci-dessus, sans par ailleurs en révéler d'autres »⁴⁵. Un regard sur le niveau "syntaxique" révèle qu'il est difficile de trouver des invariants dans l'enchaînement des monèmes. La liberté d'organisation formelle chère à Varèse limite considérablement l'identification de "syntagmes". L'analyse d'*Intégrales* a finalement montré — même si ce type de démonstration ne peut prétendre à une généralisation sans être appliquée à un plus large corpus — la difficulté de trouver des équivalents pertinents aux unités linguistiques (phonème, morphème, syntagme). Dans ces conditions, la musique peut-elle être considérée comme un langage ? Mâche répond par la négative : « La musique est beaucoup plus une parole qu'un langage. Comme la parole, elle s'appuie sur des formes temporelles relativement stables et récurrentes ; comme le langage, elle implique des lois d'enchaînement de ces formes ; mais, contrairement au langage, elle n'impose aucune limite (sémantique en particulier) à leur déploiement. Là où le langage s'appuie sur une stricte économie du nombre, tant dans le système phonologique que dans le lexique, la musique illustre une liberté d'invention qui n'est limitée que par l'alternative mouvante entre formes viables ou formes caduques, en partie sous le contrôle d'archétypes naturels qui sont loin d'être entièrement conscients »⁴⁶.

Il existe bien des unités et des regroupements d'unités, et par conséquent un niveau intermédiaire entre l'unité et la séquence (période), mais l'absence de double articulation, telle que cette notion est définie en linguistique, laisse une grande marge de liberté à la musique pour jouer avec ses constituants au contraire du langage qui doit rester rivé à une signification stable. Cependant, on ne peut nier l'influence du langage sur la musique, ne serait-ce que du fait de l'intrication immémoriale des deux moyens d'expression dans la musique vocale. Malgré cela, il ne faut pas oublier l'importance des aspects kinesthésiques qui sont à l'origine de la production musicale. Le geste instrumental (ou vocal), la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁶ François-Bernard MÂCHE, *Musique au singulier*, p. 93.

dynamique des mouvements corporels sont des facteurs déterminants dans la constitution des structures musicales et, bien sûr, dans la transmission auditive des oeuvres.

S'il existe bien une "fraternité", et non une filiation, entre langage et musique, ce n'est pas pour autant que l'analyse de celle-ci doive s'inféoder aux disciplines qui traitent des structures du langage. Bien que la sémiologie structurale de la musique ait constitué une réelle avancée vers une musicologie plus rationnelle, le transfert à l'analyse musicale des méthodes linguistiques semble se heurter, comme l'a montré Mâche, à des impasses difficilement surmontables. Il nous semble que la musicologie gagnerait à s'appuyer sur les aspects acoustiques et kinesthésiques de la production sonore, ainsi que sur les aspects sensoriels et cognitifs de la perception musicale pour développer des méthodes spécifiques à la musique. Une telle musicologie, qualifiée aujourd'hui de "systématique", analyse le contenu musical à l'aide d'outils informatisés (analyses acoustiques, psychoacoustiques, statistiques, distributionnelles, etc.) et, éventuellement, compare ces données avec les processus perceptifs dégagés par des études comportementales⁴⁷. C'est aussi ce type de méthode qui est le plus à même de mener à la découverte d'universaux ou de régularités musicales transculturelles.

3. LE MODÈLE LINGUISTIQUE DANS LA PRATIQUE COMPOSITIONNELLE DE MÂCHE

La musique étant définie par Mâche plus comme une parole qu'un langage, il devient alors possible au compositeur de "prendre la parole" de nombreuses cultures et de s'en servir comme modèles pour la composition musicale. Le compositeur considère moins les aspects structuraux (sa syntaxe) ou sémantiques du langage comme modèles possibles que les aspects phonétiques et prosodiques. Car ces aspects "secondaires" du langage contiennent, selon Mâche, les liens qui unissent la langue et la musique. Le compositeur cite plusieurs exemples de ces liens, notamment l'influence de la rythmique propre à la langue anglaise (syncopes et rythmes iambiques) sur l'ouverture du *King Arthur* de Purcell ou sur le ragtime. Il est intéressant, à ce propos, de citer une étude récente de Patel et Daniele⁴⁸ apportant un support empirique à l'observation d'une empreinte de la langue parlée sur la musique instrumentale. L'étude a porté sur l'influence de l'anglais et du français sur les musiques de leurs pays respectifs. Il est bien connu que les langues de ces deux pays sont rythmiquement tout à fait distinctes : l'anglais britannique tend à avoir un degré élevé de variabilité dans la longueur des syllabes, tandis que celle des syllabes françaises sont plus stables. Les auteurs ont réalisé une analyse quantitative de la variabilité rythmique d'un corpus de musique instrumentale prélevé dans les oeuvres de compositeurs français et anglais nés entre 1835 et 1899. Les mesures quantitatives ont montré un lien étroit entre la variabilité rythmique de la langue et de la musique de chaque pays. Bien sûr d'autres études, notamment sur les contours intonatifs et l'accentuation, sont nécessaires pour prouver définitivement l'existence de ce lien entre la parole et la musique.

⁴⁷ Voir à ce sujet Philippe LALITTE, « L'architecture du timbre chez Varèse : la médiation de l'acoustique pour produire du son organisé », *Analyse musicale* (Paris), n° 47, 2003, p. 34-43.

⁴⁸ Aniruddh D. PATEL et Joseph R. DANIELE, « An Empirical Comparison of Rhythm in Language and Music », *Cognition* (New York City), vol. 87, 2003, p. B35-B45.

Serait-ce aller trop loin que de considérer le langage comme un modèle implicite **des structures** mélodico-rythmiques de la musique occidentale tonale ? En tout cas, **beaucoup** de compositeurs, dans la musique vocale, ont cherché intuitivement la meilleure façon de coller à la prosodie du texte. Mâche a été de ceux qui ont cherché à systématiser la transcription d'un modèle linguistique pour produire du musical. Il est intéressant de comparer deux approches de transcription d'un texte en musique. Les deux pièces, composées à peu près à la même époque (sans que les compositeurs aient eu connaissance de leurs travaux respectifs, me semble-t-il), recourent à une "structure absente" : un texte enregistré transcrit pour produire une musique instrumentale. Nous comparerons *Le son d'une voix* (1964), pour ensemble de chambre, de Mâche à une pièce du compositeur américain Roger Reynolds *Quick Are the Mouths of Earth* (1965), également pour ensemble de chambre.

Mâche a choisi de focaliser son attention sur le timbre, dimension essentielle à ses yeux. Le choix du compositeur s'est porté sur la transcription musicale des fluctuations formantiques entre les voyelles d'un extrait de *Poésie ininterrompue* d'Eluard lu à voix haute. Le poème a été enregistré par le compositeur en insistant, précise-t-il, sur les potentialités phonétiques. L'enregistrement a ensuite été analysé avec des sonagrammes, seul moyen d'observer les fluctuations trop rapides pour être analysées en temps réel. La transcription a été obtenue à partir d'une grille traduisant les fréquences en hauteurs et élargissant l'échelle des durées. Conscient du fait que le passage du modèle phonologique à l'instrumental conserve une forte part de subjectivité (le système de correspondances entre consonne et timbre instrumental ne peut résulter que d'un choix personnel), Mâche a tenté de conserver dans sa transcription ce que la parole a de plus spécifique : la constante instabilité du contenu harmonique des voyelles.

L'idée de base de *Quick Are the Mouths of Earth*⁴⁹ est d'employer chaque mot du titre comme un modèle pour la structuration de la pièce. Contrairement à Mâche qui s'est focalisé principalement sur les caractéristiques phonologiques du modèle, Reynolds essaie de tirer parti des aspects phonologiques, syntaxiques, et sémantiques. Ainsi, la fonction grammaticale et le sens de chaque mot impriment-ils un caractère spécifique au mouvement qui lui est associé. Par exemple, le 1^{er} mouvement *Quick* est décrit par Reynolds comme vivant, sensible, rapide, sollicitant l'action, tandis que le 2^e mouvement *Are* correspond à un processus qui, de la simplicité et de la douceur, conduit à une complexité « rauque ». En tant que verbe, *Are* est traduit par un développement actif, un processus irréversible. Les proportions temporelles des mouvements et des sections ont été dérivées des durées moyennes de chaque phonème. La durée de chaque mot, si l'on additionne les durées des phonèmes, est (exprimées en centièmes de secondes) : 44, 34, 14, 60, 19 et 29. Ces nombres ont servi de base au calcul des durées pour chaque mouvement. Le premier mouvement, par exemple, est divisé en 8 : 28 : 48 : 28 (pour un total de 112 mesures).

En résumé, les deux compositeurs ont employé une forme sonore d'un modèle linguistique (un poème ou un titre de poème enregistré) et ont cherché des moyens de systématiser la correspondance entre le texte et la musique (analyse sonographique et chronométrique). Que ce soit dans la pièce de Mâche ou dans celle de Reynolds, il a fallu

⁴⁹ Le titre de la pièce provient d'une phrase tirée d'un poème de Thomas WOLFE, « Quick are the mouths of earth, quick the teeth that feed upon this loveliness ».

opérer un changement d'échelle temporelle pour adapter le modèle au temps musical. Dans le cas de Reynolds, la transcription entre la durée de chaque phonème et la durée des mouvements s'est faite de manière précise et proportionnelle, tandis que le transfert du contenu sémantique et syntaxique a été réalisé de façon intuitive car le compositeur cherchait une structure formelle. Dans le cas de Mâche, l'analyse et la transcription du contenu formantique ont été effectuées scientifiquement, tandis que le changement d'échelle temporelle et l'adaptation à la forme ont été obtenus empiriquement car la dimension du timbre est primordiale pour ce compositeur.

Ce type d'utilisation du modèle linguistique, que l'on pourrait qualifier d'apollinien en raison de sa volonté de rationaliser le processus de transcription, s'est poursuivi dans l'œuvre de Mâche avec des pièces comme *Canzone III* (1967) pour 7 cuivres et *Canzone IV* pour 5 voix *a cappella*. Cependant le compositeur s'est tourné, dans les années soixante-dix, vers une approche plus "dionysiaque" où, moins que les problèmes de transcription, c'est l'immédiateté sonore de la parole qui a retenu l'attention du compositeur⁵⁰. Le compositeur abandonne la "structure absente" au profit de la présence conjointe de l'imité et de l'imitant. Les modèles se diversifient : langues mortes, mais aussi langues extra-européennes, sons de l'environnement ou animaux, instruments exotiques. Mâche va dès lors chercher à explorer les franges du langage où les frontières entre parole, musique et cri deviennent indistinctes.

Cette recherche d'un au-delà du langage apparaît dès le début du siècle. Les précurseurs de ce qui prendra le nom dans les années cinquante de "poésie sonore"⁵¹ sont Pierre Albert-Birot, avec ses poèmes à deux ou trois voix simultanées (1916-1917), le futuriste italien Fortunato Depero (*Verbalizzazioni Astratte*, 1916), la langue *zaoum* de Khlebnikov (1916), le dadaïste Raoul Hausmann avec ses poèmes optophonétiques (*b b b b et F m s b w*, 1918), la *Ur-sonate* (1925-1927) de Kurt Schwitters, les glossolalies et xylophonies d'Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1948), etc. Beaucoup de compositeurs de la 2^e moitié du XX^e siècle leur ont emboîté le pas en choisissant délibérément de privilégier les aspects sonores du langage au détriment du sens et de l'intelligibilité du texte. Le langage ne devient qu'un support, en quelque sorte un "pré-texte", pour développer une vocalité à l'état pur. Qui plus est, les micro-éléments appartenant au domaine du sub-vocal ou de l'infralinguistique – respiration, toux, claquement de langue, raclements, etc. – furent exploités comme des éléments sonores à part entière et intégrés au vocabulaire des compositeurs. Cela eut pour conséquence le développement de techniques vocales étendues et de nouveaux modes d'émission. *Gesang der Jünglinge* (pour bande seule, 1955-1956) de Stockhausen, *Pièces de chair* (1958-60) de Bussotti, *Thema, omaggio a Joyce* (pour bande seule, 1958) de Berio, *Aventures* (pour trois chanteurs et sept instrumentistes, 1962-1963) de Ligeti, *Nuits* (pour 12 voix mixtes, 1968) de Xenakis, *Maulwerke* (pour organe d'articulation et appareil de reproduction, 1968-1974) de Dieter Schnebel... témoignent à leur manière de cette tendance.

⁵⁰ Voir à ce sujet Daniel DURNEY, « La musique et son double : l'œuvre de Mâche », *Cahiers du CIREM* (Rouen), n° 22-23, 1992, p. 133-169.

⁵¹ La poésie sonore ou poésie action apparut au milieu des années cinquante avec François Dufrêne, Henri Chopin et Bernard Heidsieck.

Plusieurs œuvres de Mâche s'inscrivent dans cette volonté de renouvellement de la musique vocale très active dans les années 60-70. Cependant, la motivation du compositeur est bien différente de celle de ses collègues. Cette recherche va de pair, chez Mâche, avec une volonté d'imaginer ce que pourrait être ce possible langage originel. C'est moins la déstructuration du langage pour le plier aux exigences musicales, que la mise au jour du mythe enfoui en son sein qui intéresse le compositeur. « La musique dit-il, n'agit pas tant en vue d'un déshabillage du sens que de l'émergence d'un sens caché, et d'un autre ordre. Là où le texte peut mentir, la musique dit sa vérité »⁵². Sans pour autant être motivées par une esthétique primitiviste, ses œuvres tentent de retrouver les racines archaïques du phénomène musical.

Pour *Danaé* (1970) écrit pour douze voix mixtes et un percussionniste, le compositeur s'est constitué différents types de langages vocaux : un langage percussif à base majoritairement de fricatives sourdes et d'occlusives sourdes, formant parfois de petits mots, qui évoque un langage codé ; un langage chanté qui prend différentes formes (petits cris à la façon pygmée, glissandos, sons tenus de type instrumental, etc.) ; un langage parlé (en français) qui est chargé de raconter le mythe de Danaé, mais dont la signification est très atténuée par la polyphonie. Les modes d'émission très variés (bouche fermée, bouche entr'ouverte, chuchoté, à mi-voix, sifflé, attaque glottale, cri rauque, clics buccaux détimbrés, etc), sont là pour renforcer l'expression des langages. Ces différents langages entretiennent une relation plus ou moins fusionnelle avec le jeu du percussionniste. Le mythe s'exprime donc à travers trois formes de langage – chanté, parlé, rythmé – qui correspondent aux trois branches nées du langage originel.

L'emprunt de langues provenant de tous les coins du monde est une autre façon de prendre le langage comme modèle compositionnel. Le choix de langues non occidentales est dicté par la volonté de s'éloigner du sémantique afin de mettre en valeur la part musicale de la parole. L'accent est mis sur les traits sonores et poétiques communs ou spécifiques aux différents langages. Les voix enregistrées ne sont en principe pas altérées par des traitements électroacoustiques afin de conserver le "naturel" de la langue. Elles sont diffusées par une bande magnétique ou déclenchées par un instrumentiste jouant d'un clavier MIDI. Afin d'extraire la part musicale de la parole, Mâche emploie deux types de procédés. Le premier consiste à faire "bégayer" la parole : le musicien appuie de façon répété sur la touche du clavier, parfois sans laisser la fin du mot se terminer. Les caractéristiques de timbre, d'attaque et de hauteur jaillissent alors de la parole. Le second procédé est celui du doublage instrumental synchrone. Chaque syllabe de la voix parlée est accompagnée par sa transcription instrumentale. On en trouve un exemple assez explicite dans le 1^{er} mouvement de *L'estuaire du temps* (1993) pour un échantillonneur soliste et grand orchestre⁵³. Ainsi, la parole est orchestrée, le langage est "instrumentalisé".

L'usage d'extraits enregistrés de voix parlées offre également un moyen de comparer à distance les langues ou de les confronter simultanément. Ainsi, le guayaki et le selk'nam sont employés dans *Rituel d'oubli* (1969) ; l'esquimo, l'arménien, le dargwa, le

⁵² François-Bernard MÂCHE, *Musique au singulier*, p. 109.

⁵³ Voir à ce propos Makis SOLOMOS, « Notes sur François-Bernard Mâche et *L'estuaire du temps* », dans Marta GRABÓCZ (Ed.), *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 237-249.

kawi, l'abkhaz, le lude dans *Uncas* (1986) ; le lituanien, le russe, l'arménien ancien, le bataak, le malais, le javanais, le xhosa, dans *L'estuaire du temps* (1993), etc. La troisième section de *Kassandra* (1977) pour orchestre et bande fait entendre un long passage chuchoté dans la langue kannada (Inde). Dans la cinquième section, un Ethiopien et un Tibétain dialoguent auxquels s'ajoute ensuite un Géorgien. Dans la septième section, quatre voix chuchotent concurremment en géorgien, fidjien, telugu et basque, alors que les instrumentistes chuchotent les mêmes consonnes dans leur instrument à vent ou produisent du souffle. Mâche va encore plus loin lorsqu'il fait se rencontrer langage humain et animal comme dans *Korwar* (1972) pour clavecin et bande. La pièce débute avec une voix en langue xhosa (Afrique du sud) qui bientôt entre en dialogue avec le shama (oiseau de Malaisie). Ensuite, d'autres animaux interviennent (coassements de grenouilles, grognements d'un verrot, cris d'un guanaco, d'un étourneau, des orques et d'un sanglier, crissements de crevettes). Le choix de la langue xhosa, précise Mâche, « tient à sa phonétique très particulière : tout en faisant partie de la grande famille bantoue, elle a emprunté aux langues des Hottentots les phonèmes claquants qu'on appelle des clicks »⁵⁴. Le lien entre la langue xhosa et le chant du Shama exemplifie le rapport entre le langage humain et le chant des oiseaux : les clicks sont mis en relation avec des bruits percussifs émis par l'oiseau et aussi avec le clavecin (dont les sautereaux émettent également des clics).

L'utilisation de modèles linguistiques chez Mâche renvoie parfois à une forme d'archéologie musicale, ou plutôt d'imagination archéologique. Il ne faut pas y voir un relent de nostalgie, mais, encore une fois, l'occasion de faire un pas de plus vers cette possible origine commune du langage et de la musique. Cette tendance se fait jour dès les premières productions du compositeur et se perpétue dans quelques œuvres récentes. *Safous mêlé* (1959) pour huit voix de femmes et dix instruments contient à la fois des aspects archéologisants et des éléments plus modernes. Ainsi l'instrumentation se réfère-t-elle clairement à la musique grecque antique (harpe, hautbois qui évoque l'aulos, cymbales et tambourin bachiques). De même, la structure du chant est calquée sur le squelette mélodico-rythmique d'un poème de Sapho. En revanche, les choix d'instrumentation, dictés par les lieux d'articulation et le degré d'aperture des voyelles et des consonnes du poème, sont étrangers à la musique grecque antique, et font preuve d'un souci d'innovation dans l'emploi du timbre. Les *Trois chants sacrés* (1984) pour mezzo-soprano constituent une autre manière d'imagination archéologique, mais avec des procédés très différents de ceux qui sont employés dans *Safous mêlé*. Ces trois chants sacrés ont en commun d'exhumer des langues mortes, respectivement le hittite, l'étrusque et le gaulois, afin de leur redonner vie dans le chant. Il s'agit donc d'une archéologie musicale imaginaire au service de la création contemporaine, la frontière entre les deux domaines étant extrêmement mince dans le cas présent. À chaque langue correspond une musique spécifique totalement imaginée. À partir de textes dont on connaît, au moins partiellement, la prononciation (*Muwatalli*, *Maponos*) ou dont on connaît la prononciation, mais pas le sens (*Rasna*), Mâche réinvestit ces mots oubliés en cherchant à faire resurgir à travers les sonorités du chant quelque chose de leurs cultures. C'est pourquoi le compositeur recourt aux langues mortes. C'est pour lui le moyen de faire émerger l'inconscient mythique de la musique : « Lorsque ma musique s'empare de

⁵⁴ François-Bernard MÂCHE, *Musique, mythe, nature [...]*, p. 195.

ces langues oubliées, elle ne fait que remplir la fonction qui lui est dévolue depuis le temps immémorial de son divorce avec la parole : si ces langues sont mortes, c'est que le message qu'elles véhiculaient a perdu le pouvoir ou le goût de se perpétuer. Mais, comme il reste parfois un parfum dans les flacons vides, ce qui demeure de leur substance sonore a peut-être gardé quelque chose des émotions et des pensées irremplaçables qu'elles avaient un temps animées. La musique ne les ressuscite pas vraiment, elle révèle seulement la part qui dans leur être sonore allait au-delà des fonctions phatiques, émotives, ou conatives, comme dirait Martinet ; au-delà même de la poésie dont la libération à l'égard du sens doit rester partielle. »⁵⁵

Manuel de résurrection (1998) pour soprano et deux claviers est inspiré du *Livre des morts* égyptien. Un des buts de Mâche en choisissant ce texte était d'exhumer l'archétype de la litanie responsoriale, afin de voir si « cette formule sortie d'usage conservait quelque chose de son pouvoir émotionnel »⁵⁶. Au-delà de l'aspect émotionnel, réellement présent dans l'œuvre, l'intérêt de la pièce réside dans le traitement du texte. Dans la tradition chrétienne, la litanie est une suite de prières liturgiques qui se terminent par des formules identiques, récitées ou chantées par les assistants. Transculturellement, la litanie comporte de nombreuses répétitions littérales, ce qui la rapproche beaucoup d'une structure musicale. Le *Livre des morts* égyptien avait la fonction "magique" de permettre au mort de "sortir au jour", c'est pourquoi plusieurs des 165 chapitres se terminent par « Cela a été véritablement efficace des millions de fois ». La première section de la pièce sonne comme une métaphore de la conception du compositeur sur l'évolution du langage originel en trois branches. On y entend un langage parlé dont l'activité sonore est pauvre, mais sans toutefois que l'on comprenne ce qui est dit ; un langage tambouriné qui est une forme à mi-chemin entre le langage et la musique ; une production sonore purement ludique. Le début de la pièce installe la forme responsoriale de la litanie. La voix chantée énonce les formules qui sont reprises *recto tono* par une voix d'homme parlée déclenchée par l'échantillonneur. Mais, au fur et à mesure de l'avancement dans la litanie, la voix chantée se fait plus lyrique et expressive, tandis que la voix parlée (celle du mort ?) reste monocorde et inexpressive. Quelques percussions résonantes jouées par l'échantillonneur s'insinuent progressivement dans le dialogue tout en semblant ne suivre aucun des deux protagonistes. D'autres percussions synchronisées rythmiquement avec la voix parlée entrent ensuite. Serait-ce également l'allégorie d'un mythe imaginaire où la musique inciterait le langage à "sortir au jour", à retrouver sa forme primitive ?

L'origine commune du langage et de la musique nous conduit au mythe, c'est-à-dire dans l'esprit de Mâche, non pas à des récits, mais à des images sonores archétypales. Ce sont ces images sonores primitives que le compositeur cherche à libérer des génotypes et des phénotypes qu'il s'approprie et dont il se sert comme modèles. Au-delà des traces enfouies dans les phénotypes et les génotypes existe-t-il encore des manifestations sonores des images sonores archétypales ? Le neurobiologiste S. Brown⁵⁷ en trouve une trace dans les appels des singes rhésus. Selon lui, avant la musique et le langage, existait ce qu'il

⁵⁵ François-Bernard MÂCHE, *Musique au singulier*, p. 109.

⁵⁶ François-Bernard MÂCHE, Notes du CD INA GRM 292 602.

⁵⁷ Steven BROWN, « The Musilanguage Model of Music Evolution », dans Nils L. WALLIN, Björn MERKER et Steven BROWN (Ed.), *The Origins of Music*, Cambridge, The MIT Press, 2001, p. 271-300.

nomme un “musilangage” qui partage dans une même forme sonore primitive des aspects émotionnels et sémantiques. Les appels des singes rhésus contiennent ces deux aspects dans un même signal acoustique. Il est cependant prématuré de répondre par l’affirmative à une telle question. En revanche, le modèle proposé par Mâche d’une origine commune du langage et de la musique semble aujourd’hui remporter plus d’adhésion. Les données provenant de la psychologie du développement et des neurosciences suggèrent que les modèles qui proposent une indépendance totale ou au contraire une inclusion de la musique dans le langage ne sont pas réalistes. Il manque à la musique la double articulation pour être un langage spécialisé dans la transmission d’informations sémantiques. Et, c’est justement cette libération d’un contenu sémantique qui lui octroie la possibilité de se déployer en polyphonie. La musique, même si elle partage, dans sa production et dans sa perception, des caractéristiques avec la parole, n’est pas un langage. Mais alors si la musique n’est pas un langage, qu’est-elle ? Laissons la réponse à Mâche : « La musique n’est pas le contraire d’un langage, elle est plus que cela, elle est hyperlinguistique, langage des dieux, eût-on dit autrefois. »⁵⁸

⁵⁸ François-Bernard MÂCHE, « Langage et musique », *Nouvelle Revue Française* (Paris), n° 196, avril 1963, p. 592.