

F.-B. Mâche : le son de la langue, la musique des mots

Résumé

L'utilisation de la langue en dehors des carcans syntaxiques, sémantiques ou narratifs, est une des caractéristiques marquantes de la création musicale des années 1950-60. C'est un des traits que les compositeurs de la génération de l'après-guerre, tout courant confondu, partageaient dans leur souci de réinventer la musique, de lui trouver de nouvelles assises esthétiques ou psychologiques.

L'œuvre de François-Bernard Mâche investit ce domaine avec une persistance et un systématisme particuliers. Le chemin parcouru par le compositeur commence par la transcription instrumentale du grec ancien en 1959 et va jusqu'à l'utilisation des technologies numériques d'échantillonnage et de synthèse de la voix dans les œuvres des années 1990 et 2000. Entre ces deux pôles on trouve une impressionnante diversité d'options. La langue humaine parlée, chuchotée, déclamée, chantée, sert de modèle phonétique, syntaxique, intonatif ou rythmique, à travers différents procédés musicaux et technologiques. Le compositeur utilise une multitude de langues vivantes et mortes, du sumérien au français moderne. Cette contribution présente une vue panoramique de l'œuvre de Mâche abordée sous cet angle. Dans sa dernière partie, le travail du compositeur avec des modèles linguistiques est considéré du point de vue de son rapport à la narrativité/discursivité, au logos, et *in fine* à l'humanisme dans l'art musical.

Introduction

Dans l'univers musical de François-Bernard Mâche, le travail avec des langues occupe une place très importante. Il est vrai que d'autres aspects de son œuvre – modèles naturels, « surmodelage », phonographies, archétypes – ont davantage contribué à définir son rôle au sein de l'histoire récente de la musique. Mais, il n'en reste pas moins que du point de l'utilisation insolite et créative de la langue, sa musique demeure une des plus riches depuis l'après-guerre jusqu'à présent.

Il est inutile de rappeler que la musique savante des années 50-60 – période dans laquelle se forgeait la personnalité artistique de Mâche – a été un vrai laboratoire de manipulation expérimentale de la langue. Il suffit de citer *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen (1956), *Il canto sospeso* de Nono (1956), *Aventures* de Ligeti (1962), *Sequenza III* de Berio (1966), *It's Gonna Rain* de Reich (1965), *Nuits* de Xenakis (1968). Evidemment, dans ce contexte, le terme « langue » doit être compris dans un sens très large. Car il s'agit de toutes les ressources sonores que l'on peut tirer de l'expression vocale/verbale, en deçà et au-delà du chant et du discours ordinaires : syllabes isolées, interjections, vocalisations de toutes sortes, bruitages, avec des techniques les plus diverses de traitement et d'assemblage de ces « matières premières ». L'utilisation de la langue en dehors des carcans syntaxiques, sémantiques ou narratifs, devient une des caractéristiques que les compositeurs de la génération de l'après-guerre partagent, tout courant confondu, dans leur souci de réinventer la musique, de lui trouver de nouvelles assises esthétiques ou psychologiques.

Il n'y a rien d'étonnant que dans cette atmosphère, un compositeur comme François-Bernard Mâche – normalien, agrégé de lettres classiques, passionné de la linguistique et de l'anthropologie – trouve dans la langue humaine une source lui fournissant des idées créatrices. Ce qui est plus frappant, c'est l'indépendance et l'originalité de sa démarche qui ne suit aucun sillage et dépasse les oppositions qui ont structuré les principaux débats esthétiques de la seconde moitié du XX^e siècle.

Vue d'ensemble

L'œuvre de Mâche est dotée, si l'on peut dire, d'un concept pivot. C'est le concept de *modèle*, qui, tout en étant un outil opérationnel du travail de composition, possède une dimension esthétique très générale. Il définit toute une philosophie de la création artistique pratiquée et défendue par le compositeur depuis les premières années de sa carrière. Si Mâche n'a pas eu d'affinités avec l'école sérielle, il n'a pas non plus entièrement adhéré à la démarche du GRM, dont il a pourtant été membre¹. A la recherche de fondements de l'art musical qui iraient au-delà des doctrines dominantes de l'avant-garde de l'époque, c'est le concept de modèle qui l'a aidé à frayer son propre chemin.

Les modèles utilisés par Mâche sont soit d'origine naturelle (bruits des éléments, sons du règne animal), soit d'origine linguistique. Il faut préciser cependant, que la frontière entre l'humain et le naturel est chez lui souvent volontairement brouillée. On peut distinguer deux grandes catégories de modèles : les modèles que l'on peut appeler structurels et les modèles bruts. Les modèles structurels n'apparaissent pas directement dans la substance sonore, mais servent à déterminer différents éléments et procédés au sein de l'œuvre (hauteurs et complexes sonores, règles d'agencement, profils temporels, rythmes...). En revanche, les modèles bruts représentent des séquences sonores enregistrées incluses dans la composition électroacoustique ou mixte.

La langue humaine chez Mâche est employée aussi bien comme modèle structurel que comme modèle brut. En outre, ses pièces vocales utilisent presque toujours des textes en langues rares ou mortes. Sur 111 opus que compte à ce jour le catalogue du compositeur, 28 font recours aux modèles linguistiques et/ou aux langues rares. Le **Tableau 1**, établi à partir d'un synopsis fourni par le compositeur à l'occasion de ce colloque, en dresse le panorama. Le **Tableau 2** le complète par un aperçu typologique selon différents critères.

¹ De 1958 à 1960 ; ensuite de 1962 à 1963.

Œuvre	Année	Langue(s), technique(s), commentaires
<i>Safous Mélé</i>	1959	Grec ancien (Sappho) chanté et <u>transcrit</u> en phonèmes instrumentaux.
<i>La peau du silence</i>	1962, 1966, 1970 (trois versions)	Grec moderne (poème de Séféris) <u>transcrit</u> en phonèmes orchestraux. <u>Matrice de transposition syllabique</u> . Prise en compte du débit naturel.
<i>Le son d'une voix</i>	1964	<u>Transcription instrumentale de Poésie Ininterrompue II</u> d'Eluard. <u>Utilisation des sonagrammes</u> .
<i>Canzone III</i> <i>Canzone IV</i>	1967 1968a	Français (Ronsard) modèle pour la <u>forme</u> (sonnet) et les <u>fonctions syntaxiques</u> . Équivalences statistiques pour les phonèmes. Syllabes du texte également chantées dans <i>Canzone IV</i> .
<i>Rituel d'oubli</i>	1968b	<u>Inclusion</u> du Guayaki (Paraguay) avec <u>transcription</u> instrumentale et du Selk'nam (Terre de Feu) – langue aujourd'hui disparue qui termine l'œuvre dans la voix de Kiepja, la dernière chamane.
<i>Danaé</i>	1970	Langues <u>imaginaires</u> chuchotées, à partir d' <u>improvisations buccales</u> .
Trilogie <i>Korwar</i> , <i>Rambaramb</i> , <i>Temes Nevinbiür</i>	1972a 1972b 1973	<u>Inclusion</u> du Xhosa (Afrique du sud) et <u>transcription</u> .
<i>Kassandra</i>	1977	<u>Inclusions</u> de langues chuchotées (grec ancien, telugu, basque, fidjien, géorgien) ou déclamées (tibétain, amharique, géorgien).
<i>Anaphores</i>	1981	Grec ancien (Pindare) comme <u>modèle rythmique</u> .
<i>Phénix</i>	1982a	Grec ancien (Pindare) comme <u>modèle rythmique</u> .
<i>Temboctou</i> <i>Rasna</i>	1982b	Langues mortes (lycien, étrusque, hittite, vénète, messapien) ou vivantes (xhosa, français à l'envers) chantées. Intonation parlée (français) minutieusement <u>transcrite</u> au chant.
<i>Muwatalli</i>	1984	Hittite chanté.
<i>Uncas</i>	1986	<u>Inclusions</u> de dargwa, ubykh, abkhaz, eskimo, fidjien, kawi, lude, telugu, tchérémissé, arménien parlés ou déclamés. Œuvre dédiée à la mémoire des peuples disparus.
<i>Cassiopée</i>	1988	Grec ancien chanté.
<i>Maponos</i>	1990	Gaulois chanté.
<i>Kengir</i>	1991	Sumérien chanté ; <u>Inclusion syllabique</u> (N°3 <i>Shusin</i>).
<i>L'estuaire du temps</i>	1993	<u>Inclusions</u> (échantillonneur) : lituanien, russe, arménien ancien, batak, indonésien, javanais, xhosa parlés.
<i>Manuel de résurrection</i>	1998	Egyptien ancien chanté par une soliste et « parlé » par une <u>voix de synthèse</u> .
<i>Portrait</i>	2000	Français parlé, haché en fragments incompréhensibles <u>transcrits</u> en valeurs midi.
<i>Melanga</i>	2001	Poème d'Eluard chanté en indonésien avec un gamelan et un échantillonneur.
<i>Chikop</i>	2004	Maya kiché parlé, chanté, <u>transcrit</u> en valeurs midi
<i>Manuel de conversation</i>	2007a	Adyge (Caucase), mixe (Mexique), arapesh et autu (Irian Jaya ou Nouvelle Guinée ouest) <u>transcrits</u> et soulignés par la clarinette.
<i>Perseus</i>	2007b	Grec ancien chanté.
<i>Qaraqorum</i>	2013	Ormuri, altaï, syriaque, latin, bouriate... parlés, chuchotés ou chantés

Tableau 1

Langue en tant que modèle structurel	Phonétique (1959, 1962, 1964, 1968a, 1972a, 1977, 1982b, 1993, 2007a) Syntaxique (1967, 1968a) Intonatif (1982b, 1986, 2000, 2004, 2007a, 2013) Rythmique (1981 et 1982a)
Langue en tant que modèle brut (inclusion)	Enregistrement (1968b, 1971-1973, 1977, 2013) Echantillonnage (1986, 1991, 1993)
Type d'expression (modèles bruts)	Parlé (1968b, 1972ab, 1973, 1977, 1986, 1993) Chuchoté (1970, 1977, 1990) Récité ou déclamé (1968b, 1970, 1977, 1986, 1990, 1993) Synthétisé (1998)
Texte chanté en langues rares ou mortes	1959, 1968a, 1982, 1984, 1988, 1990, 1991, 1998, 2013
Catégories de langues	Vivantes : grec, français, xhosa, telugu, basque, fidjien, amharique, tibétain, géorgien, dargwa, abkhaz, eskimo, tchérémissse, arménien, lituanien, russe, batak, indonésien, javanais, maya kiché Mortes ou menacées : grec ancien, lycien, vénète, messapien, étrusque, gaulois, hittite, sumérien, kawi, guayaki, selk'nam, ubykh, lude, égyptien ancien, mixe, autu, arapesh, ormuri

Tableau 2

Procédés, technologies, esthétique, à travers 50 ans de la création

Le périple musical de Mâche dans le pays des langues commence avec son opus 5 – *Safous Mèlè* pour 8 voix de femmes, mezzo-soprano solo et ensemble instrumental (1959). La pièce composée sur des textes de Sappho contient six mouvements dont le 4^e emploie un procédé de transcription des phonèmes grecs en sons instrumentaux. Dans l'accompagnement instrumental du chant, à chaque phonème correspond un son prédéfini. La langue se présente ainsi comme modèle qui définit les hauteurs et les timbres². Cette utilisation du modèle ressemble à un échafaudage qui est retiré après avoir servi à la construction. Dans le résultat final il ne reste qu'une analogie structurelle déterminée par le procédé de translation.

Pendant sa première période créatrice, qui va jusqu'à 1968, Mâche emploie uniquement ce type de modèles. Les procédés qu'invente le compositeur pour les « convertir » en musique se complexifient et se peaufinent tout en évoluant vers un lien plus organique entre le modèle et la musique qui en ressort. Si dans *Safous Mèlè* ce procédé était en grande partie arbitraire, dans *La peau du silence* (1962-1966-1970) pour orchestre symphonique, le cachet que les modèles laissent

² Pour plus de détails voir Mâche 2015, p. 83-84.

sur l'habitus musical a déjà bien plus de relief et plus d'unité avec le contenu poétique de la pièce. L'œuvre a une structure symétrique en cinq mouvements. Dans le mouvement central « Poème », Mâche utilise comme modèle un poème de Georges Seféris en grec moderne *La Citerne*. Il est « prononcé » par les instruments qui reproduisent fidèlement le rythme de la déclamation naturelle. Quant à l'organisation des hauteurs, le compositeur invente une matrice de transposition syllabique qui associe chaque voyelle à un accord de 3 ou 4 sons, en prenant également en compte la place des voyelles les unes par rapport aux autres. En tout, la matrice contient ainsi 125 accords³. Ce procédé complexe aboutit à un tissu musical riche et raffiné, à une sorte d'impressionnisme marqué par le mystère du « fond » de la langue humaine. *La peau du silence* contient également d'autres modèles – bruits marins dans le premier mouvement et chants d'animaux nocturnes dans le dernier – mais je ne vais pas m'y attarder ici.

L'exploration du potentiel musical de la langue est poursuivie dans *Le son d'une voix* pour 15 instruments (1964). Cette fois-ci c'est la *Poésie Ininterrompue II* d'Eluard qui devient l'objet de la transcription instrumentale à l'aide d'un nouvel outil – les sonagrammes. En utilisant les sonagrammes pour définir les durées et les hauteurs, et en y associant un tableau de correspondances entre les phonèmes français et les timbres instrumentaux⁴, le compositeur préfigure la démarche de l'école spectrale. Mais son esthétique est différente car elle vise non pas la réalité acoustique du son, mais une musique cachée de la langue poétique.

Encore deux compositions appartiennent au même groupe – *Canzone III* pour sept cuivres (1967) et *Canzone IV* pour 5 voix mixtes *a capella* (1968). Les deux sont basées sur le même modèle, celui du sonnet de Ronsard *Sur la mort de Marie*. La « conversion » du modèle part cette fois-ci non pas de son contenu phonétique, mais de son analyse syntaxique et phonologique. Les procédés de conversion impliquent la personnification musicale des classes grammaticales (noms, verbes, etc.) et l'attribution des hauteurs spécifiques à chaque phonème selon leur répartition statistique (les plus fréquents dans le médium)⁵. La démarche du compositeur est ici plus abstraite, plus proche des esthétiques d'avant-garde des années 60, aussi bien dans le sens d'un certain formalisme que dans le sens de l'éclatement du langage.

Mais au cours même de l'année 1968 Mâche produit une pièce qui va dans une toute autre direction. Il s'agit d'une grande composition pour orchestre et bande *Rituel d'oubli*, qui marque le début d'une nouvelle période dans son œuvre. Le compositeur y associe pour la première fois des instruments acoustiques avec des modèles bruts enregistrés, en utilisant une technique qu'il appellera « surmodelage ». Ce nouveau principe représente un apport sans doute le plus apparent de

³ Le tableau est intégralement publié dans Mâche 2015, p. 190.

⁴ Plus de détails dans Mâche 2015, p. 191-193 et Mâche 2012, p. 49-55.

⁵ Voir des éléments techniques dans Mâche 2015, p. 194-197.

Mâche à l'histoire de la musique. Il a matérialisé également sa prise de distance par rapport au progressisme formaliste de l'avant-garde et a servi de plate-forme à la théorisation par le compositeur de ses grandes orientations esthétiques.

Le procédé de surmodelage consiste dans une superposition des parties instrumentales à un enregistrement monté avec des sons bruts, de telle sorte que les instruments s'entrelacent et interagissent avec les sons fixés en les imitant, prolongeant ou complétant :

Les instruments figurent par rapport à ces sons naturels une sorte de surmodelage, un peu comme en Mélanésie on trouve des reliquaires où des crânes sont en même temps des sculptures, par l'ajout de pâtes colorées et d'accessoires divers. (Mâche 2012, p. 87)

Dans les années 70 Mâche a composé une dizaine d'œuvres mixtes dans lesquelles il a richement et profondément exploité ce nouveau principe. La plupart de ces compositions utilisent des sons de la nature (cris et chants d'animaux, bruits des éléments). Des modèles bruts humains – enregistrements de propos, de récitation, de déclamations ou de chuchotements, en différentes langues – ne sont intégrés que dans quatre pièces : la trilogie *Korwar* (1972), *Rambaramb* (1972), *Themes Nevinbür* (1973), – composée avec une même bande pour les trois volets, qui est associée respectivement à un clavecin, à l'orchestre et piano, et à deux pianos et deux percussions –, et *Kassandra* (1977) pour un ensemble de 14 instruments et bande.

Les enregistrements bruts ont fait l'objet du montage conservant cependant intacte les propriétés acoustiques de la voix humaine. Ainsi, le début de la bande de la trilogie a été monté à partir de plusieurs séquences en langue à clicks Xhosa, qui s'intercalent avec de courtes sections de bruits percussifs produits par un oiseau (shama *Copsychus malabaricus*). A ce propos Mâche écrit : « Ces percussions, proches des clicks, introduisent une ambiguïté supplémentaire qui brouille les limites entre l'instrumental et le vocal, et entre cri animal et parole humaine. » (Mâche 2015, p. 201)

Le brouillage des frontières entre nature et culture, leur rapprochement et leurs interactions, est, en général, un des aspects remarquables de l'œuvre de Mâche. De nombreux moments de ses pièces, aussi bien mixtes que purement instrumentales ou purement électroacoustiques, s'inspirent de cette idée en la déclinant dans divers contextes. Outre le début de *Korwar*, je n'en citerai ici qu'un exemple, tiré de *Kassandra*, lorsque à la page 16 de la partition, dans les bruits du feu de bois s'incrument progressivement des bruits buccaux et des chuchotements, donnant ainsi un effet d'une sorte de feu parlant ou inversement, d'une bouche qui produit des crépitements des braises.

Parmi les séquences de *Kassandra* qui font entendre différentes langues, on trouve quelques exemples types de la pensée polyphonique spécifique de Mâche avec sa prédilection pour la pluralité de processus temporels. Par exemple, à la page 42 de la partition le compositeur superpose deux discours (en tibétain et en amharique) de deux caractères et deux « tempos » différents. A un autre moment (à partir de la page 53), nous entendons un contrepoint de quatre langues chuchotées.

L'expérience du travail avec des modèles structurels de la première période a également servi pour l'association des parties instrumentales à l'enregistrement. Ainsi, dans *Korwar*, pour « habiller » musicalement le discours en Xhosa, le compositeur a adopté des règles de correspondance entre les clicks, les voyelles et les consonnes de la langue et les sons du clavecin⁶.

Au début des années 80, Mâche renoue avec des modèles linguistiques cachés, en composant deux pièces : *Anaphores* pour clavecin et percussion (1981) et *Phénix* pour percussion seule (1982). La deuxième en grande partie reprend le matériau de la première. Dans les deux, un poème de Pindare sert de modèle rythmique pour plusieurs sections.

Dans les années 80 s'amorce une nouvelle période dans l'évolution de Mâche, qui est incitée par l'arrivée de nouvelles technologies dues au progrès de l'informatique. C'est d'abord l'UPIC – imaginé par Xenakis et développé sous sa direction au CEMAMu –, et ensuite, les instruments qui vont révolutionner son travail avec les modèles bruts : l'échantillonneur et le clavier MIDI. Avec l'échantillonneur, le compositeur peut utiliser les sons bruts aussi librement et souplement que ceux d'un instrument acoustique. Il faut noter que les nouvelles technologies n'ont pas provoqué de changement radical dans la musique de Mâche, semblable à celui de 1968 (passage au modèle brut), mais un élargissement et un enrichissement progressifs.

La première œuvre majeure qui marie les nouveaux dispositifs avec des modèles bruts linguistiques est *Uncas* pour 2 échantillonneurs, 1 Voicetracker, sons enregistrés et ensemble instrumental (1986). Elle est dédiée à la mémoire des peuples disparus et entièrement consacrée aux langues. Le compositeur y a utilisé le dargwa, l'ubykh, l'abkhaz, l'eskimo, le fidjien, le kawi, le lude, le telugu, le tchérimisse, l'arménien. Comme dans ses pièces des années 60 (*La peau du silence*, *Le son d'une voix*), Mâche cherche ici à accéder au substrat musical que recèle la voix humaine. Dans la notice de l'œuvre il écrit :

(...) chaque langue est un système sonore porteur d'une musique spécifique, qui est tout autre chose que les signes phonétiques dont s'occupent les linguistes. *Uncas* essaie de capter quelques-unes de ces musiques potentielles, en extrait des modèles, et en raconte symboliquement la dissolution. (Mâche 2012, p. 216)

A l'expérience des œuvres mixtes des années 70, où des modèles bruts s'entouraient de sons instrumentaux, s'ajoute ici un instrumentarium électronique qui inspire au compositeur de nouvelles idées de traitement du modèle. Par exemple, à partir de la mes. 34, un discours en tcherimisse est analysé par le voicetracker qui le transforme en séquence MIDI envoyée vers l'échantillonneur. Celui-ci fait ainsi entendre la « mélodie » du discours avec le timbre de surna.

Une autre œuvre capitale de cette période est *L'Estuaire du temps*, un concerto en trois mouvements pour échantillonneur et orchestre (1993). Les fragments de propos en plusieurs langues sont intégrés dans la partie de l'échantillonneur du premier mouvement. A partir de la lettre

⁶ Les matrices de correspondances sont publiées dans Mâche 2015, p. 202.

C de la partition (mes. 58) le clavier fait entendre des syllabes, des phonèmes – réduits à des bruits buccaux –, des chuchotements et des mots entiers. Cette présence humaine, avec ses sonorités mystérieuses et envoûtantes, ses étranges rythmes de conjuration, ses exclamations et appels surlignés par les instruments d'orchestre, rejoint des bruits des éléments, des sons de la nature, des trames et des remous orchestraux. L'effet poétique en est d'une rare puissance et profondeur, rendant presque palpable l'idée de la « rencontre du temps et de l'éternité » dont parle le compositeur dans la notice de œuvre (Mâche 2012, p. 252).

Faute de place, je ne vais pas m'attarder sur toutes les œuvres citées dans le **Tableau 1**. Je ne mentionnerai qu'encore deux compositions de la dernière période : *Manuel de résurrection* pour mezzo-soprano et deux échantillonneurs (1998) et *Portrait* (œuvre électroacoustique, 2000).

Manuel de résurrection, sur le texte du *Livre des morts* égyptien, est intéressant pour l'emploi de l'ancien égyptien qui est à la fois chanté par une cantatrice et prononcé par une voix de synthèse, dans une alternance qui s'inspire de l'archétype de la litanie responsoriale⁷. *Portrait*, en revanche, offre un exemple de l'utilisation humoristique de la langue. Le compositeur fait entendre ici le français parlé, haché en fragments incompréhensibles, qui devient une source de multiples effets cocasses et pleins d'esprit.

Le pan-humanisme de François-Bernard Mâche

Le titre de cette section peut sembler quelque peu provocateur au regard d'un compositeur qui a parlé d'un « adieu à un certain humanisme » (notice de *Korwar*, Mâche 2012, p. 91), qui a déclaré que pour lui « le langage n'est qu'un cas particulier des différents bruits qui existent dans la nature » (Mâche 1969, p. 586)⁸, qui a introduit dans sa musique les cris et les chants d'animaux au même titre que les langues humaines, et qui, à sa manière, a rejoint la tendance d'évacuation du logos propre aux compositeurs de l'après-guerre. On peut se rappeler également de sa prise de positions contre un humanisme associé au rationalisme dogmatique, à l'opposition conflictuelle de l'Homme et de la nature, et à une axiologie qui ramène tout à l'échelle humaine⁹.

Et pourtant, je vais m'aventurer à soutenir que l'humanisme, en tout cas « un certain » humanisme est inhérent à la musique de Mâche, et que sa musique, en réalité, défend l'humanisme de l'art dans l'atmosphère de sa déshumanisation.

⁷ Le compositeur a opté pour une approximation musicalement acceptable de la prononciation de cette langue morte en utilisant un logiciel de synthèse vocale d'espagnol avec des « trucages » orthographiques.

⁸ Il faut noter que plus tard, le compositeur a tempéré ses propos : « Je ne parlerais plus aujourd'hui d'humanisme abusif, et je reconnais que la parole a parmi les bruits de la nature une place qui est tout de même très particulière. » (Mâche 2012, p. 50).

⁹ Cf. par exemple le débat avec Xenakis datant de 1972 (Mâche 2000, p. 159-166), ou l'article « Langage et musique » de 1966 (Mâche, 1969).

J'aborderai ce sujet complexe sous l'angle du rapport au langage, puisque c'est le thème même du colloque. En remontant à la naissance des avant-gardes au début du XX^e siècle, et en jetant un regard sur l'ensemble des courants de musiques « avancées », on peut trouver un dénominateur commun à tout ce vaste domaine, qui est la tendance *anti-narrative* ou *anti-discursive* de la musique. Pour être plus précis, il s'agit là d'un certain vecteur du progrès : Schönberg était encore trop narratif (ou trop rhétorique), il a été dépassé par Webern, suivi à son tour par Boulez et Stockhausen qui se sont chargés de la liquidation définitive du modèle discursif classico-romantique¹⁰. Sur d'autres axes on trouve des processus similaires : de Debussy à Xenakis en passant par Varèse ; de Ives à Cage et La Monte Young ; chez Stravinsky, chez les répétitifs, chez les « concrets »... partout l'évolution de la musique repousse de plus en plus la narrativité. Par la narrativité j'entends ici non pas un récit musical figuré (au sens de la musique à programme), mais une qualité du langage musical définie par ses affinités avec l'expression verbale, ou, plus justement, avec le discours affectif humain. De ce point de vue, le langage tonal serait sûrement un des plus narratifs de toute l'histoire universelle de la musique, alors que le chant grégorien, par exemple, se situerait plus près de l'autre bout de l'échelle¹¹.

Pourquoi la musique se détourne donc ainsi de la narrativité (et non simplement du langage tonal) au cours du XX^e siècle ? Pourquoi le logos musical incarné par cette narrativité tombe inexorablement dans le discrédit¹² ? Pour apporter des éléments de réponse, il faudrait passer outre les apologies émancipationnistes de l'avant-garde (émancipation du son, du corps, etc.) et chercher les causes psychologiques ou socio-psychologiques de ce rejet.

La méfiance envers le discours humain et envers *l'Homme en général* est un corollaire du traumatisme de la culture qui a vécu le basculement du discours, et notamment du discours affectif humain, dans la pure manipulation (politique, psychologique, esthétique...). Ce traumatisme remonterait à mon sens au dernier tiers du XIX^e siècle. A force de l'évolution politique, économique et sociale qu'a connue l'ensemble de la civilisation occidentale au XIX^e siècle, le discours commence alors à être suspecté d'être *d'office* de mauvaise foi. La pensée de Hofmannsthal, Mauthner, Kraus, Wittgenstein, entre autres, a été profondément marquée par cette blessure. Le XX^e siècle, avec ses guerres, sa propagande, son prosélytisme, sa publicité, ne pouvait qu'exacerber à l'extrême la crispation. L'Occident se sent accablé par le logos, qu'il lui apparaisse sous forme de la « crise du langage » ou sous forme de la rage du rationalisme desséché. Il s'en suit

¹⁰ Cf. par exemple le fameux article de Boulez « Schönberg est mort » de 1951, qui sous-tend cette vision de l'histoire (Boulez 1995, p. 145-151).

¹¹ La narrativité envisagée de cette manière se recoupe en partie avec le concept de linéarité, tel que le définit par exemple J.°Kramer (1988).

¹² La logique de la composition dodécaphonique et sérielle n'est pas du même ordre. Elle ne se manifeste pas sur le plan sensible et représente en quelque sorte « un inconscient de l'œuvre » comme l'aurait dit François Nicolas (cf. Nicolas 1988).

le règlement des comptes entrepris par les intellectuels post-modernes qui, à partir des années 1960, remettent en cause le logocentrisme, le rationalisme, l'humanisme, l'ethnocentrisme occidentaux, pendant que la critique d'art insiste sur la libération des carcans du logos assimilé à la contrainte et à la violence.

Cette évolution a probablement été décisive dans le retrait de la narrativité musicale qui va de pair avec le retrait d'un certain substrat humain du niveau du langage musical même. Que ce soit dans le sérialisme, dans la musique concrète, dans le sonorisme de Ligeti, ou dans la musique de Cage, le compositeur ne peut (et sans doute ne veut) plus s'appuyer sur cet « humanisme » primaire qui était propre au langage tonal et ses territoires connexes.

Le langage musical de Mâche ne fait évidemment pas exception. Le compositeur a d'ailleurs toujours critiqué tout passéisme, qu'il soit celui de la musique néo-tonale ou celui des « baroqueux ». Quelle est donc sa démarche envers la langue, le logos, la discursivité ? Dans sa première période, en utilisant des modèles *vidés* de leur sens linguistique, Mâche ne fait pourtant pas violence au langage et évite la provocation. Son approche de la *phonè* qu'il essaye de dégager et de musicaliser est décidément affectueuse. Mais en même temps sa démarche est discrète. La gestuelle expressive de la voix humaine déguisée en sonorités instrumentales se confond avec l'image musicale quasi-impressionniste du monde extérieur.

Parfois, on aperçoit un balancement dans ses parti-pris. D'une part il déclare que « le langage humain le plus beau, tel celui d'Eluard, a ainsi sa place parmi tous les autres bruits de la nature, sans plus » (*Le son d'une voix*, notice, Mâche 2012, p. 50), mais d'autre part il place un modèle humain au centre de *La peau du silence* en y attachant un sens symbolique (Mâche 2012, p. 30).

Plus tard, avec l'appropriation du modèle brut, l'homme qui parle, qui déclame, ou qui chuchote mystérieusement, s'introduit dans sa musique en y incorporant la narration directement sous une forme d'objet trouvé, apportant à la musique ses qualités esthétiques intrinsèques.

En 1978, dans l'article « Pourquoi nos filles sont-elles muettes », le compositeur écrira au sujet de la musique vocale :

(...) [la musique] n'a plus tellement envie d'utiliser des mots, trop dévalués et trompeurs. Ce qu'elle a encore à dire est trop important pour qu'elle le confie à la parole, trop universel pour qu'elle le limite à un langage. (Mâche 1998, p. 144)

Ainsi, dans sa musique on n'entendra pas des mots compréhensibles, mais un concert des langues rares ou mortes dont l'apogée sera *Uncas*, un hommage aux cultures et aux langues disparues.

A travers l'œuvre de Mâche, la langue humaine, et avec elle l'Homme, s'imposent en tant que *valeur* universelle. C'est cela qui à mon sens autorise de parler de son pan-humanisme. Car l'humanisme qui met en avant « l'homme mesure de toute chose » ou « l'humain trop humain » n'en est qu'une version avilie. Alors que le véritable humanisme croit en la valeur et la dignité de

l'Homme en tant que tel, en sa capacité de dépasser « l'humain trop humain », de s'élever au-dessus de sa condition matérielle.

Outre l'appropriation des langues, deux autres facteurs fondamentaux définissent la démarche de Mâche dans ce sens. Le premier est son travail avec les universaux, sa recherche et sa mise en œuvre des archétypes musicaux propres à l'Homme en général (et trouvables également dans les chants de certains animaux). Le deuxième est une forte présence de la dimension sacrée dans sa musique. A propos de *Kassandra*, le compositeur note que c'est « une sorte de rituel onirique » (Mâche 2012, p. 133). Mais ces termes sont pertinents également pour une quantité de ses autres productions. Les deux éléments – les archétypes et le sacré – se rejoignent dans le concept de *Mythe*, tel que l'entend Mâche dans ses écrits¹³.

L'universalité, le sacré, le mythe, que Mâche a inscrit au cœur de sa musique, sont paradoxalement des piliers de l'humanisme dans l'art, qui lui permettent d'exercer sa vieille fonction spirituelle, d'élever l'Homme et de le concilier avec l'univers, avec l'éternité, avec la mort. Se frayant son chemin entre le progressisme dogmatique et le laxisme post-moderne Mâche est un des rares artistes à montrer une voie de sortie « par le haut », où le compositeur peut allier l'innovation¹⁴ avec un pan-humanisme. Le traitement du matériau linguistique dans l'œuvre de Mâche est une belle illustration de ce que j'ai suggéré ailleurs (Bériachvili 2013) : que le *travail* de son œuvre au sein de la culture peut être défini comme celui de l'*harmonisation* : harmonisation entre l'Homme et l'univers qui l'entoure, entre l'Homme et ses racines anthropologiques, entre le moderne et l'intemporel.

Références bibliographiques

BÉRIACHVILI, Georges (2013). L'œuvre de François-Bernard Mâche : la Nature en surface et en profondeur. A paraître In : *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*. Paris : L'Harmattan. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www-artweb.univ-paris8.fr/spip.php?article1677>

BOULEZ, Pierre (1995). *Points de repère I / Imaginer*. Paris : Christian Bourgois. Collection Musique/Passé/Présent. ISBN : 2-267-01286-3.

¹³ Cf. chapitre « Mythe » dans Mâche 2001, p. 169-177.

¹⁴ Il est vrai que Mâche a été très critique envers ce qu'il a appelé « progressisme », mais il n'entendait par là que la fétichisation de l'innovation. Tout en étant lui-même un novateur très inventif, il a toujours essayé de soumettre cet aspect à une fonction plus fondamentale de la musique, qui selon lui est « de chercher un accord sonore avec l'univers » (Mâche 1998, p. 18).

KRAMER, Jonathan D. (1988). *The Time of Music: New meanings, New temporalities, New listening strategies*, New York : Schirmer Books. ISBN : 0-02-872590-5.

MÂCHE, François-Bernard (1969). Langage et musique, *Nouvelle Revue Française*, n°196, p. 586-594. ISSN : 0029-4802.

MÂCHE, François-Bernard (1998). *Entre l'observatoire et l'atelier*. Paris : Kimé. Collection Musica. ISBN : 2-84174-112-5.

MÂCHE, François-Bernard (2000). *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*. Paris : L'Harmattan. Collection Sémiotique et philosophie de la musique. ISBN : 2-7384-8776-4.

MÂCHE, François-Bernard (2001). *Musique au singulier*. Paris : Odile Jacob. ISBN : 2-7381-1028-2.

MÂCHE, François-Bernard (2012). *Cent opus et leurs échos*. Paris : L'Harmattan. Collection Perspectives musicologiques contemporaines. ISBN : 978-2-336-00089-3.

MÂCHE, François-Bernard (2015). *Musique-Mythe-Nature*. Troisième édition. [s.l.] Aedam Musicae. Collection Musiques XX-XXI^e siècles. ISBN : 978-2-919046-24-9.

NICOLAS, François (1988). Moments de Stockhausen, In : *Karlheinz Stockhausen* (Livre-programme du festival d'automne). Paris : Contrechamps / Festival d'Automne à Paris, p. 45-53. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Stockh.html>