

## QUAND LES AFFECTS CONFONDENT PAROLE ET MUSIQUE

**Bernard Lortat-Jacob**

Laboratório de Etnomusicologia do Museu do Homem  
[Centro Nacional de Pesquisa Científica de Paris]  
e LESC - Universidade de Paris-X/Nanterre

### **Abstract**

At first blush, it would seem that language has the property of being strongly attributive and weakly affective. On the opposite, music seems to be strongly affective and only weakly attributive. The paper is an invitation to reconsider these assertions, through three case studies. 1) Albanian and Sardinian male *cantores* aim to move listeners with their singing, and yet, in the process of assuming distinct polyphonic roles and constantly challenging each other, they call into play semantic categories that go beyond affects per se. In this specific case music is not only affective, but strongly attributive; 2) On the other hand, a close study of a Sardinian ordinary woman's speech reveals how language can use different pitch registers to convey distinct affective categories; in this case, language has a precise affective function; 3) On the same way, the spoken vocables used by an Albanian woman demonstrates how various affects are transmitted by a systematic use of the "sounds" of language (on speaking, this woman usually prefers to avoid lexemes — it is "her" way for communicating her experience). These examples call into question our usual taxonomies of the respective functions of music and language and lead to a redefinition of their roles in how affects are expressed.

**Keywords:** linguistics, ethnomusicology, anthropology, prosody, oral tradition, performance.

### **Des affects introuvables**

Il semble que c'est assez tardivement que la linguistique se soit intéressée aux affects, en particulier à travers les travaux de Claude Hagège<sup>1</sup> notant que « en français comme dans la plupart des langues [...] les énoncés affectifs sont statistiquement dominants dans la conversation courante ». Et le linguiste de noter qu'en dépit de cette centralité, les affects ne disposent en général d'aucune structure syntaxique ou morphologique pour les caractériser. Il s'agit là d'un paradoxe car comment comprendre que le champ des affects soit central à la communication tout en n'ayant besoin d'aucun support formel pour exister?

### **Ignorés des musicologues**

On peut se demander si ce mode opératoire de la langue, délaissant structurellement les affects, n'abandonne pas, du même coup, à la musique le soin d'en explorer les ressources. Cette



hypothèse pourrait justifier, sinon expliquer, le fait que la musique joue un rôle si important à l'échelle de la planète. La question est de taille puisqu'il s'agit d'aborder un problème que la linguistique structurale laisse sans réponse. Elle est également délicate en ce qu'elle nous oblige à prendre une distance par rapport à une certaine musicologie formaliste et objectivante.

Il ne s'agit pas de nier l'existence d'organisations syntaxiques en musique, mais de dépasser une forme de « syntaxomanie » musicologique car, dans l'état de nos connaissances, aucune configuration syntaxique, quelle qu'elle soit, ne peut être tenue pour responsable, à elle seule, de l'efficacité de la musique. Il y a donc là une chose étrange: tous les musicologues du monde parlent de forme et de structure et fondent leur science sur de fastidieux inventaires de phrases, de segments, de motifs: A, A', B, B' ... X, Y — inventaires qui, *ab initio* comme *in fine* ne nous apprennent pas grand'chose sur la pensée musicale et sur les effets qu'elle induit. Nous voici donc invités à nous dégager du texte et de ce qui, croit-on à tort, en constitue les fondements.

### **Pas d'affects sans culture**

Le demi-siècle qui nous sépare de la publication d'*Emotion and meaning* de Leonard B. Meyer n'aura donc pas suffi à faire totalement accepter à la communauté musicologique que la musique est consubstantiellement liée aux affects et qu'elle en est l'expression majeure, sinon exclusive. Or, une telle approche ne peut ignorer les acquis de l'ethnomusicologie — une discipline qui, de longue date, a su tirer parti et bénéfice d'une approche culturelle de la musique<sup>2</sup>. Modulant la musique (et, tout autant modulés par elle), les affects n'échappent pas à toutes sortes de déclinaisons culturelles: pour universels qu'ils soient, ils se fondent, du point de vue ethnologique, sur des représentations partagées et se soumettent à des codifications souvent très sophistiquées. Et c'est pour cette raison que leur étude relève nécessairement d'une approche culturaliste exaltant les différences culturelles, beaucoup plus que d'une psychologie générale de la musique qui tire ses acquis scientifiques à partir d'un aplanissement théoriquement assumé de ces différences.

L'ethnomusicologie ne nous dit-elle pas, de toutes sortes de façons, que l'ancrage affectif de la musique est très variable<sup>3</sup>? Intuitivement, d'ailleurs, quel rapport y a-t-il entre la sensation pure (les ondes graves touchant directement la zone basse du ventre d'un contrebassiste, par exemple) et la finesse qu'exigent la pratique et l'écoute des musiques de harpe Nzakara ou Fang, pleines de « pièges à pensée » ? De la même façon, deux musiques peuvent se caractériser par le raffinement de leur esthétique et s'opposer par ce même raffinement. C'est ainsi qu'une pièce polyphonique de

Bach, par sa clarté contrapunctique, vous « affecte » très différemment d'une polyphonie sarde en « *falso bordone* » requérant une écoute « spectrale »<sup>4</sup>.

Bref, l'immense variété des expressions musicales de notre planète, invite à NE pas accorder de crédit à une conception essentialiste (ou sensualiste) des affects. En outre, et si, comme l'a démontré Damasio<sup>5</sup>, la raison ne peut fonctionner normalement sans l'émotion, on peut supposer que l'émotion ait à son tour pleinement besoin de la raison. En résumé, les affects, non seulement n'échappent pas à des conventions culturelles, mais auraient en eux quelque chose de nécessairement raisonnable.

### **Un mode de pensée à part entière**

Selon Gilles Deleuze<sup>6</sup>, l'affect (« affection ») serait un mode de pensée à part entière, au moins aussi important que le mode « attributif » auquel il s'oppose et dont la langue s'est fait une spécialité. Il s'en démarque cependant par ses incapacités attributives. Au risque d'adopter un raccourci drastique, c'est aussi Émotion et Raison qui s'opposent à travers cette distinction. Or Damasio, de son côté<sup>7</sup>, démontre brillamment que l'une et l'autre sont solidaires.

De sorte que les positions de Damasio et de Deleuze semblent irréconciliables. Car si Deleuze voit en « *l'affectio* » une « pensée à part entière », Damasio démontre que Phineas Cage, en perdant ses potentiels émotionnels, à la suite d'une lésion au cerveau, « n'a plus toute sa tête », au propre comme au figuré. De même que sont irréconciliables les positions de Deleuze et d'Hagège. Car comment imaginer que les affects puissent relever d'une pensée à part entière (Deleuze) s'ils sont dépourvus de fonction attributive et n'ont recours à aucune langue spécifique pour s'exprimer (Hagège)? Aporie, donc, sauf à considérer que, justement, les affects, non seulement, ne sont pas nécessairement parlés — comme en conviendrait d'ailleurs aisément Hagège lui-même — mais que, peut-être, ils ne sont pas faits pour cela.

### **Affecter/Attribuer**

Il n'en reste pas moins que les deux catégories de sens affectif/attributif se distinguent assez bien: d'un côté, le sentiment sur les choses, de l'autre, les choses elles-mêmes, relevant d'un « savoir encyclopédique »<sup>8</sup> existant indépendamment de celui qui le pense. Et même si ce n'est pas la langue *stricto sensu* qui assure la distinction, le lexique est là pour orienter le sens dans une direction affective ou attributive.



Mais le lexique n'est pas le seul opérateur. En témoignent les deux énoncés suivants relevant apparemment de deux ordres sémantiques distincts: 1) « Le fond de l'air est frais »; 2) « Comment ça va? — Je vais bien ». Le premier de ces énoncés est d'ordre attributif (c'est une information climatologique ordinaire) et le second, renvoyant à un vécu, est d'ordre affectif. Malgré leur différence, ces deux énoncés, d'un emploi quotidien, se ressemblent, d'abord par leur maigre contenu informatif; ce sont des expressions qui sont là moins pour être comprises que pour être entendues — à la frontière du rituel et de l'échange, en somme. S'il en est ainsi, c'est que le sens des mots est surtout assujéti à leur usage. En fait, pour qu'il y ait sens — un sens « retrouvé », pourrait-on dire — certaines propriétés sonores et pragmatiques sont requises afin que la fonction affective devienne opérante et prévale même sur l'attributive. En résumé, tout énoncé est susceptible d'avoir une portée affective, quelles que soient — au départ — les propriétés que le linguiste lui attribue. Il doit cela non à sa structure propre, mais à son potentiel expressif relevant lui-même d'une pragmatique.

### **Une logique des affects**

Dans sa fonction attributive, la langue ordonne les choses par classes et catégories; elle est constitutive d'un « savoir encyclopédique » qui mobilise la logique. Mais qu'en estil, sur ce point, de la langue dans sa fonction strictement affective ?

Pour aborder cette question, j'utiliserai une anecdote: deux femmes se rencontrent: elles sont soeurs depuis plus de soixante ans et inséparables, quase jumelles. L'une demande à l'autre: « qu'as-tu mangé à midi ? ». Réponse: « um beefsteack avec des frites, et toi ? moi, c'est pareil ! une escalope de veau avec dès pâtes! ».

Ce qui est problématique (et amusant) dans cet énoncé en miroir, réside dans l'équivalence affirmée entre deux types de viande qu'habituellement chacun distingue et, plus encore, dans la relation de similitude stipulée entre les pommes de terre (qui poussent dans le sol) et les pâtes (qui se fabriquent).

En considérant que ces deux femmes ne sont nullement atteintes de désordre intellectuel (elles ont au contraire toute leur tête), la question est de savoir à qui profite un tel bouleversement catégoriel. La réponse est de l'ordre des inférences; elle est à chercher « du côté des affects », car la partie essentielle de l'énoncé n'est pas là où on croit, mais réside dans la petite formule: « moi, c'est pareil ! », procédant d'une volonté, pour ces deux soeurs d'être semblables l'une à l'autre, y compris dans leurs petites pratiques quotidiennes. Un cheminement de pensée particulier impose ici sa logique. Une logique puissante puisqu'elle parvient à nier, dans leurs différences mêmes, des classes attributives universellement établies.

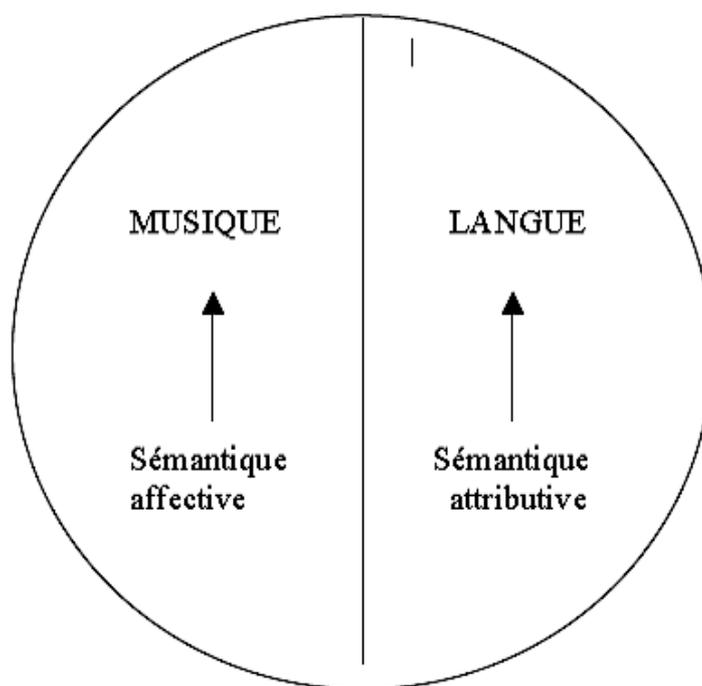


Cette thèse pourrait être soutenue par une quantité d'autres exemples car, à l'évidence, l'ordre des affects est très large: il englobe tout autant la fonction phatique chère à Jakobson que le phénomène bien connu du lapsus. Il s'oppose à un ordre sémantique privilégiant des lignes de raisonnement objectivables s'appuyant en particulier sur un monde physique et, bien sûr, à la langue scientifique qui, par définition, est « a-affective ». Mais si, depuis l'aube de l'humanité — et bien avant Aristote —, on sait comment fonctionne la logique attributive, la logique affective, quant à elle, met en oeuvre des mécanismes sous-jacents, subjectifs ou inter-subjectifs, nettement plus obscurs.

### **Musique/Langage: L'ordre du sens**

Pour l'anthropologue, les champs « attributifs » et « affectifs » renvoient à deux façons très différentes d'expérimenter le monde et, pour le musicologue, à deux conceptions de la musique et de son écoute. Suivant cette ligne, il pourrait sembler judicieux de partager le champ sémantique en deux pour opposer:

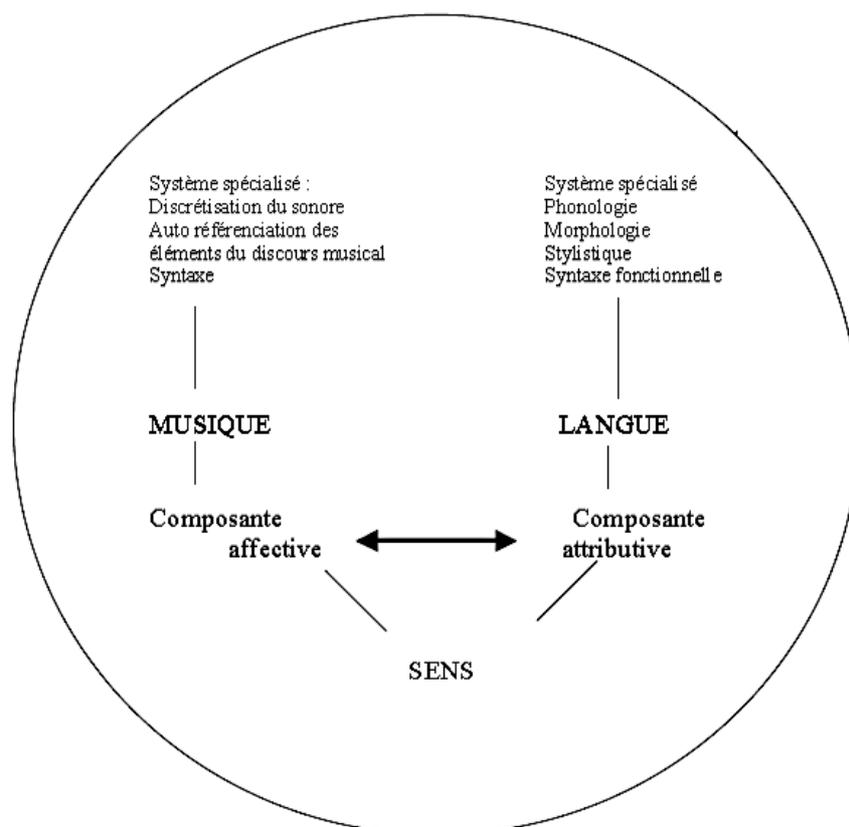
- une sémantique affective utilisant comme média surtout la musique;
- une sémantique attributive utilisant comme média surtout la langue.



**Figure 1.** Un clivage qui fonctionne?

Mais, s'il est à la fois classique et commode, ce clivage ne fonctionne que très imparfaitement. Il a le défaut d'« hyperaffectiviser » la musique en faisant appel à des conceptions que ne partagent pas — loin s'en faut — tous les ethnomusicologues. Et il ne peut pas non plus complètement satisfaire un linguiste comme Claude Hagège qui, certainement, accepterait mal de voir réduite la langue à ses seules fonctions attributives. En outre, rien ne nous dit que le sens accepte de se plier en deux catégories distinctes. À tout le moins serait-il plus prudent de parler de deux usages du sens passant par des procédés énonciatifs distincts, et certainement plus fécond de n'exclure de notre champ d'étude ni la musique dans ses potentialités attributives, ni la langue dans sa dimension affective.

Voilà donc notre hypothèse qui implique 1) de limiter drastiquement la portée des thèses absolutistes (ou, pour mieux dire « intrinséquistes »), concernant l'écoute musicale — dont Feld et Fox<sup>9</sup> ont raison de nous rappeler, dans un article de référence qu'elles sont [surtout] « *rooted in Western musical aesthetics* » et 2) de restituer à la langue les nombreuses ressources affectives dont elle est, de fait, nantie. Au point que les rapports musique, langue et affects, peuvent, au moins localement, s'inverser, jusqu'à pouvoir, paradoxalement, se laisser représenter de la façon suivante:



**Figure 2.** L'inversion des polarités, attributive (pour la musique) et affective (pour la langue).

## ÉTUDES DE CAS

### Chanter bien plus que ses affects

#### 1) Là où les mots achoppent: le « Chant de compagnie »

Le «chant de compagnie» que pratiquent de si bon coeur des chanteurs non professionnels en Méditerranée, dans de petits bars notamment ou à l'occasion de fêtes, au sein d'une grande et forte tradition orale, en Sardaigne ou en Albanie est tout sauf un art «de ravissement». Exécuté en chœur à trois (en Albanie tosque) ou quatre parties (Albanie labë et Sardaigne), il permet de rendre explicite ce qui ne se dit pas (ou du moins pas toujours) et, à sa façon, fournit de très importantes clés pour comprendre les rapports entre les chanteurs. Le public — dès lors qu'il est expert et qu'il connaît les codes de communication strictement locaux — est là pour interpréter à son tour « ce qui se passe» durant l'exécution: il écoute, critique, met en perspective chaque prestation par rapport aux précédentes, etc. Ce type de chant relève d'un admirable passe-temps au cours duquel les chanteurs évaluent leurs savoirs, se jugent, cherchent à se dominer les uns les autres ou au contraire à se fondre dans une unité harmonique jamais totalement acquise. Or, tout en mettant en oeuvre une riche palette d'affects, le chant a recours à une sémantique désignative. Comment ? en rendant significatives et sonores les relations de ceux qui s'y consacrent; il offre une palette d'expressions qui se donne à entendre. Or, ce qui se donne à entendre n'existe que par l'idée qu'on peut s'en faire et se présente comme une suite d'indices sur la personnalité et les intentions supposées des chanteurs en performance<sup>10</sup>. *Via* un contrôle raffiné de l'esthétique, ce sont bien à la fois des affects que l'on mobilise et des catégories psychologiques et sociales que l'on manipule; les deux aspects de la sémantique sont là convoqués; du côté des affects: amour, rejet, haine, jalousie pour la voix de l'autre; du côté de l'assignation: jugements catégoriels procédant par une lecture auditive des propriétés sensibles du son. C'est ainsi que « Salvatore a la voix "pâteuse", comme celle de son père » ou encore: « Il a une façon d'aborder le chant qu'il tient de son oncle » (le chant permet en effet d'extérioriser une appartenance familiale supposée prestigieuse). Ou encore: Francesco fait des « *giri* » (variations ornementales) destinés à briser l'unité chorale [entendons par là: il a des comptes à régler avec les autres chanteurs], etc.

Cette écoute indicielle concerne autant les chanteurs eux-mêmes que ceux qui les écoutent (voisins, amis et familiers). Et, en même temps, on n'a pas tout à fait affaire à une écoute synchronique, car chaque performance s'inscrit dans une histoire et ne se comprend qu'à travers



d'autres qui l'ont précédée, exigeant d'ailleurs de chacun qu'il se positionne par rapport à cette histoire. Et toute performance est suivie d'un silence plus ou moins long qui sert moins à analyser l'émotion ressentie qu'à comprendre l'histoire à laquelle chacun fut convié. Mais ce même chant peut aussi se prolonger par des commentaires souvent virulents où, paradoxalement, la langue perd sa fonction attributive ordinaire. Elle s'efforce de traduire en mots ce que les affects ont précisément embrouillé, chacun faisant l'impossible pour rendre objectif ce qui, par éfinition, ne peut l'être.

## 2) Parler ses affects

L'exemple précédent suffit à rappeler que, sans être une langue proprement dite, une musique « parle », qu'elle met en oeuvre des catégories sémantiques, qu'elle ouvre constamment la boîte obscure du sens et, tout autant, « s'ouvre au sens ». Tout dépend de la façon dont on l'écoute en somme. De sorte qu'on ne saurait donner raison aux formalistes qui, au nom d'une ascèse d'écoute dont ils se jugent maîtres, ne veulent guère entendre parler de ces choses-là.

De façon symétrique, une langue « chante », sans être pour autant musique: entendons qu'à des fins expressives, elle adopte des profils mélodiques et rythmiques essentiels au sens, qui constituent l'apanage ordinaire de la musique<sup>11</sup>.

S'il en est ainsi, c'est non seulement que langue chantée et musique sont toutes deux de nature vocale, qu'elles recourent à un système articulatoire identique (cordes vocales, résonateurs, etc.) et qu'elles partagent le même corps (cf. la notion d'*embodiement*), mais surtout parce que l'une et l'autre sont susceptibles de construire des catégories sémantiques tout en s'ancrant profondément dans les affects. Elles partagent, localement ou non, les mêmes « intonations », si l'on veut bien donner à ce mot sa plus large acception. Mais on notera une curieuse asymétrie d'usage, car si pour la linguistique (du moins classique), l'intonation se cantonne — c'est le cas de le dire — dans la prosodie supra-segmentale, pour la musicologie, elle renvoie au champ de l'expressivité — un champ musical très large et quasi universel où s'engouffrent volontiers les affects.

Au coeur de la sémantique musicale (tout entière) et de celle de la langue (en partie), les affects se dotent de formes acoustiques: profils intonationnels et dynamiques distinctives, grain de la voix, sanglots, chevrottements, jeux d'imitation, oppositions de registres, débit vocal, symétries rhétoriques, silences, mots sans signification (ou supposés tels) et, tout autant, significations musiquées sans paroles. Or, toutes ces formes sonores intéressent à la fois le linguiste, le musicologue et *a fortiori* l'ethnopoéticien, dès lors qu'elles véhiculent du sens et guident l'entendement. Du point de vue de la méthode, leur absence d'autonomie structurelle, et tout autant

leur caractère oral, «*contextually dependant*», impliquent qu'on les aborde dans une optique pragmatique. Les deux prochains exemples en témoignent.

### 3) En registrant ses propres mots

Anna T. est une ménagère de cinquante ans. Elle vit en Sardaigne avec son mari, sa fille et son fils. Lorsque ces trois-là sont à la maison, elle s'occupe d'eux; lorsqu'ils ne sont pas là, elle parle d'eux. Toute la vie d'Anna T. est centrée sur cette présence quotidienne exigeant travail et amour. Mais cet amour se décline de diverses façons et la voix parlée d'Anna (elle chante rarement) est extraordinairement modulée: de fait, elle exprime sur différents plans sonores nettement différenciés les relations affectives qui la lient à ceux qui l'entourent:

- lorsqu'elle parle d'Andrea, son mari maçon, sa voix est très grave, 150 Hz en moyenne; et lorsqu'elle dit « *mio marito* », c'est ce même registre qu'elle utilise;
- pour Antonella, sa fille, le registre se cantonne dans le médium;
- pour Gianni, son fils chéri, la voix monte dans l'aigu et même le suraigu. Et, pour lui encore, elle distingue: le « Gianni-de-sa maman » en forme de plainte [profil sonore descendant], le Gianni-fils-auquel-on-ne-doit-pas-toucher [registre grave, *recto tono*], le Gianni-qui-fait-des-études-brillantes-à-Sassari », etc.

Bref, la voix d'Anna module des différences affectives parfaitement constants et, pour dire mieux les choses, donne accès à des catégories. Or, cette pluri-registration de la voix (assez commune sur les deux rives de la Méditerranée) dotée de fonctions taxinomiques, ne concerne pas seulement les êtres qui entourent Anna. C'est ainsi qu'elle a recours à trois types de « non » («*no*»), en italien comme en sarde):

- à la question « Le travail ne te fait pas peur ? » « *Non hai paura del lavoro ?* », la réponse est — « *No* »;
- à une autre question qui concerne la présence prolongée du fils à la maison familiale « Ce n'est pas tard pour un garçon d'être encore à la maison de sa maman à l'âge de 32 ans ? » « *Non è tardi per un ragazzo rimanere alla casa della mamma a 32anni ?* », la réponse est encore — « *No* »;
- à une troisième question encore plus délicate: « N'es-tu pas jalouse de la fiancée de Gianni ? » « *Non sei gelosa della fidanzata di Gianni ?* », la réponse, de nouveau, est — « *No* ».

Mais si ces trois « non » ont la même fonction grammaticale — celle d'une négation —, ils se différencient nettement par leur contour phonique respectif. Le premier est grave, autour de 250

Hz et a un profil droit; le deuxième, également droit, est dans un registre plus aigu, autour de 300 Hz. Quant au troisième, il est très aigu, autour de 500 Hz et adopte une forme descendante. En fait, par son profil sonore, ce troisième « non » a exactement la valeur d'un « oui ».

On voit que, dépassant le cadre théorique proposé par Hagège, la « musique des mots » est ici dotée d'une valeur attributive. À ceci près que cette valeur attributive ne concerne pas un savoir de type encyclopédique; elle concerne des êtres, clairement et phoniquement distingués dans la pensée et le cœur d'Anna.

### Par bribes sonores

L'autre femme dont il sera question est Ferua Z. , vivant à Fier, en Albanie. On pourrait résumer le rapport de Ferua à la langue parlée en disant qu'elle est à la fois muette et très loquace. Il suffit de se rendre avec elle au marché, par exemple, pour vérifier qu'elle connaît les ressources normales de la langue. Cependant, en famille, il est très rare de l'entendre former des phrases, même simples:

- elle appelle (son homme ou ses enfants) sur un registre aigu lorsqu'elle s'adresse à sa fille, moyen pour son fils. Son mari Shaban bénéficie, lui, d'un registre grave, spécifique. Cet appel précède généralement un geste, par exemple, en direction des crêpes qu'il faut manger, d'un hôte qu'il faut recevoir, d'un problème que son mari doit régler, etc.;
- elle s'adresse aussi à l'étranger ou à l'ami de passage [«Bernard» par exemple] — petit cri modulé dans l'aigu doté toujours de la même forme *recto tono*, répété en outre au moins deux fois, comme une esquisse de litanie: «Bernard/Bernard !», toujours dans le même registre d'intensité, quelle que soit la distance physique du destinataire;
- elle agit, bien sûr: apporte un pull-over qui manque, ou une couverture chaude lorsque le froid se fait sentir, sans jamais dire un mot, mais en marquant l'acte d'un petit mouvement de tête voulant dire selon les cas: « Si, prends-le ! on ne sait jamais ! » ou « Mets-le, il te va bien ! » ou « Tout le monde en a un, pourquoi pas toi ? », etc.;
- elle commente vocalement (et non phonémiquement) ce qui se passe autour d'elle, mais sans utiliser aucune des formules relevant des discussions ordinaires; elle dispose en revanche d'un riche vocabulaire de petits cris correspondant aux émotions primaires: « Hè! » [médium, *recto tono*, peu voisé] pour le simple étonnement; « Hi ! » [glissando du médium aigu au suraigu] pour l'étonnement mêlé de peur; « Ho ! » pour l'étonnement teinté d'admiration, lequel s'accompagne d'un détournement de la tête encas d'incrédulité;

- elle recourt occasionnellement à une forme de para-langue, à l'aide d'interjections comme: « po,po,po,po » — soit plusieurs fois la répétition de la syllabe «po», selon un profil descendant — semblant dire: « Oui, oui, oui, c'est cela qu'on dit dans ces cas là », ou encore « Tu parles, mais ce que tu dis n'est pas tout à fait la vérité!», ou encore « Je pourrais t'en dire bien davantage » [ce qu'elle ne fait jamais];
- elle envoie des grandes claques dans le dos — à fonction phatique — à tout le petit monde qui l'entoure: très fortes à son mari, moins fortes à l'hôte de passage, et fréquemment à son fils et à sa fille (qui, de ce point de vue-là sont étonnamment traités de la même façon). Cependant:
- bon nombre de ses émotions se passent de tout support sonore: dans la joie, elle sourit, mais le rire n'éclate jamais; pour le dégoût, elle a à sa disposition une palette importante de moues; la colère, quant à elle, ne s'exprime pas: elle est l'affaire de son mari, qui d'ailleurs n'en abuse pas, et qui, négociateur par nature, décide en général des conduites à tenir;
- enfin, elle pleure souvent, et de plusieurs façons. Au moment des départs d'amis (mais aussi à leur arrivée), lorsqu'on lui parle de sa mère malade ou d'un voisin en difficulté. Ces larmes sont brèves, totalement silencieuses — et doivent être vues comme de courtes interjections émotionnelles ponctuant une action ou un discours.

Ce qui frappe dans le cas de Ferua est qu'elle semble ne jamais être à l'origine du déclenchement d'une action. Toutes ses interventions — para-langagières, ou gestuelles — dérivent de faits se déroulant autour d'elle. Elle n'est jamais la protagoniste principale. Ce qui se passe autour d'elle cependant, elle l'entend très bien et le comprend parfaitement, [car je ne voudrais pas qu'à travers cet exposé, on voit en elle une personne peu intelligente; ce n'est pas du tout le cas!]; elle le commente, le qualifie, lui donne l'importance qu'il convient, lui attribue une valeur et, *in fine*, lui donne vie.

Il reste un problème, mais qui est de pure terminologie: je l'ai dit, Ferua sait parfaitement parler. Mais en pratique, elle parle très rarement. Et si, dans sa maison et en famille, elle utilise sa voix pour si peu de mots, que fait-elle au juste ? Elle produit des énoncés sonores phono-sémantiques — soit une espèce de « babillement » tout à fait adulte. Et ces énoncés sont à la fois 1) linguistiques — si du moins on dépasse les définitions usuelles définissant la langue surtout par sa double articulation, sa phonologie, sa syntaxe, sa grammaire, sa morphologie, etc. et 2) musicaux, si l'on veut bien ne pas enfermer la musicologie dans l'étude de formes arbitrairement construites.

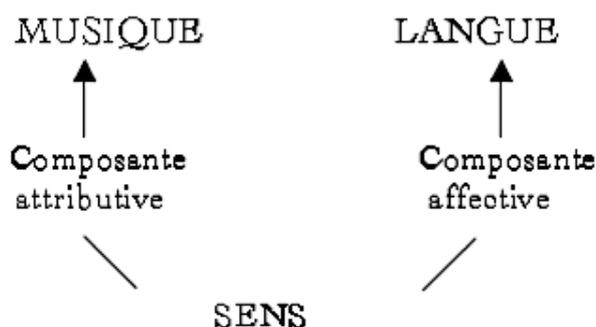
Mais je suis tout aussi prêt à accepter qu'il n'y a là ni langue ni musique, mais une forme de "phono-sémantisme" exprimant des affects et créant à cette fin des formes sonores mixtes.



Ferua fait plus que communiquer; elle exprime et fait exister les choses, avec sa voix, son corps, et sans l'aide, sans doute pour elle inutile, de la langue. Et à dire vrai, lorsque Ferua s'absente, la famille semble un peu désorientée, comme si tout ce qui se disait, se faisait ou se donnait à entendre, devenait, en son absence, amorphe, ou à tout le moins, sans goût et sans nuance. Ferua fait donc exister les choses, là où elles doivent exister, en bougeant son corps et en musiquant sa voix. On observera que le son n'est qu'un moyen parmi d'autres pour elle de s'exprimer. Un moyen riche, certes, mais non exclusif, les affects se prêtant — on s'en rend compte ici à une multi-registation.

On retiendra de cette analyse l'existence d'un continuum pour les ressources de l'expression affective, mobilisant 1) la vue (éventuellement le toucher *via* le geste); 2) l'oreille *via* le son — un média particulièrement riche puisqu'il inclut à la fois: a) le parlé phonémico-syntaxique *stricto sensu*, b) le parlé non phonémique et a-syntaxique (phono-sémantique, impliquant cris diversement modulés, jeux d'intonation, etc.), dont Ferua s'est en quelque sorte fait une spécialité et enfin, c) le musical, dans le sens élargi du terme.

Et puisque, comme je l'ai dit, Ferua est une personne selon toute apparence parfaitement normale, son cas confirme bien l'existence d'un langage affectif, dont il apparaît désormais que les formes musicales n'ont pas l'exclusivité, et qui est beaucoup plus riche qu'il y paraît. Le caractère exemplaire de son discours fait éclater le clivage binaire très réducteur de la fig. 1 qui nous sert de point de départ: son système de communication se caractériserait par une hypertrophie de l'affectif aboutissant à ignorer presque complètement la fonction strictement attributive de la langue, ce que peut illustrer la figure suivante — fig. 3.



**Figure 3.** Le « babillage » affectif de Ferua, musiquant les sons du langage, mais évitant les mots.

Les affects orchestrés par Ferua participent d'un système de communication que Fonagy (1983) range dans la catégorie des « bases pulsionnelles de la phonation »; Ferua communique de tout son corps: voix et gestes concourant à qualifier non pas les choses, mais le contenu émotionnel

des choses, à leur donner une forme tantôt sonore (quasi langagière ou quasi musicale), tantôt silencieuse, toujours présente en tout cas.

L'ethnologue saura souligner que Ferua est une femme et que ce n'est pas une simple incidence: en Méditerranée, la vie affective est souvent portée et « gérée » par elles, en public bien sûr (notamment lors de funérailles), mais aussi en privé. Pas uniquement par les femmes, certes, mais, beaucoup par leur intermédiaire, et selon des règles qui, culturellement, se déclinent de multiples façons, mais qui ne sont pas sans leur conférer un étrange pouvoir. De ce fait même, le cas de Ferua, dont j'ai dit qu'il n'était en rien pathologique, n'est pas isolé. Et il faut aussi savoir — car je ne l'ai pas encore dit — que son mari (qu'elle vénère) est chanteur, pratiquant excellemment le « chant de compagnie » dont il était question plus haut: lui aussi gouverne les affects, mais à l'intérieur de codes que la musique lui offre à sa façon.

### **En forme de conclusion: Anna, Ferua et Maurizio Pollini**

On notera que les modes d'intervention de Ferua relèvent de l'expression: elle réagit surtout aux phrases et locutions de ceux qui l'entourent, de sorte qu'elle ne prononce pas directement un texte mais se prononce sur un texte existant en dehors d'elle-même et qui l'invite à réagir. Or, Maurizio Pollini ne s'y prend pas autrement lorsque, sur son grand piano noir, il interprète Brahms ou Chopin.

Entre la « babilleuse » et le pianiste, il existe donc une symétrie fonctionnelle. Tout d'abord, Ferua donne l'impression de devoir "bricoler" en utilisant essentiellement les ressources intonativo-affectives de la langue et en en délaissant les ressources attributives. De son côté, Pollini, ou tout autre musicien (et bien entendu Shaban Z., le mari chanteur de Ferua) ne font pas autrement. Certes, localement, la musique qu'ils interprètent contient quelques aspects attributifs — pensons, pour Chopin, au prélude de la « goutte d'eau », par exemple, ou à la grande sonate funèbre qui renvoient à des images plus ou moins concrètes. Mais les véritables ressources de la musique résident ailleurs, d'autant que, pour Chopin comme pour son interprète, la goutte d'eau n'est pas abordée dans sa dimension physique réelle, mais à travers certains de ses éléments sensibles concernant surtout sa chute régulière.

Ferua et Pollini ont donc en commun d'être des interprètes d'affects. Leur différence tient moins à la vitesse digitale du pianiste (que Ferua n'a aucune raison de cultiver), qu'à leur mode d'intervention en tant qu'interprètes: texte musical pour Pollini / texte parlé pour Ferua. L'un et l'autre cultivent le désir d'exploiter, *via* Le sonore, toutes les ressources affectives de la pensée, sans recourir

aux mots. Leur art consiste à ne pas traiter de la réalité des choses, mais à exprimer *via* le son, lès propriétés affectives de ces choses — là où la linguistique et la musicologie traditionnelle achoppent.

En tant que système de communication, la sémantique « attributive » (*cf. supra*) est présente, mais elle change d'objet: Pollini et Ferua « attribuent » à un texte dont ils ne sont pas directement les auteurs, non pas un contenu de nature encyclopédique, mais des valeurs affectives. Pollini attribue à Chopin de la dureté, de la langueur, de la fougue et, que sais-je encore... Il signe son interprétation par un dosage savant de tout cela. Ferua, quant à elle, rappelle qu'une douleur doit s'accompagner de larmes, qu'une situation délicate mérite une interjection particulière ou que, pour réellement exister, un moment de tendresse, aussi fugitif soit-il, passe par un système de comportements gestuels et sonores adéquats. Et, de la même façon que, sans un Pollini, la pensée d'un Chopin serait inerte, sans Ferua, la pensée, les valeurs et les sentiments de sa famille, dans lesquels elle sait lire comme dans un livre, n'auraient aucune existence... et sa propre vie aucun sens.

## Notes

1. 2001.
2. Cf. le credo « *Music as Culture* » de Alan P. Merriam, 1964 et 1975.
3. Titon, 2001.
4. Lortat-Jacob 1998, et plus commodément, *on line* la rubrique « Clés d'écoute, Sardaigne », site <http://www.ethnomus.org>.
5. 1994/2001.
6. 1981.
7. 2001.
8. Sperber 1974.
9. Feld et Fox 1994: 28.
10. Lortat-Jacob, 2004.
11. List, 1963, Lidov 1980, Fonagy, 1983.

## Bibliographie

A.A.V.V. 2001. *Cahiers de musiques traditionnelles* [le geste musical], 14.

AUSTERLITZ, Robert. 1983. « Meaning in music: is music like a language and if so, how? », *American Journal of Semiotics*, 2 (3): 1-12.

BENAMOU, Marc . 2010. *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*. New-York, Oxford University Press.



- BERGSON, Henri .1919. *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*. Paris, PUF. 1939 *Matière et mémoire*. Paris, PUF.
- BESNIER, Niko. 1990 « Language and affect », *Annual Review of Anthropology*, 19: 419-52.
- BLACKING, John (édit.) *The Anthropology the body*. London, Academic Press, 1977.
- BOYER, Pascal. 1988 *Barricades mystérieuses et pièges à pensée*. Paris, Société d'ethnologie.
- BRUGUIÈRE, Philippe. 1994. « La délectation du *rasa*; la tradition esthétique de l'Inde », *Cahiers de musiques traditionnelles* [esthétiques], 7.
- CHEMILLIER, Marc. 2007. *Les Mathématiques naturelles*. Paris, Odile Jacob.
- DAMASIO, Antonio. (2001). *L'erreur de Descartes, la raison des émotions*. Paris: Odile Jacob [édit. originale:1994].
- DELEUZE, Gilles. 1981. Cours de l'Université de Paris VIII. Chapitre « Affectio ». Ronéoté.
- DOWLING, W Jay; HARWOOD, Dale. 1986. *Music Cognition*. Orlando: Academic Press.
- FELD, Steven; FOX, Aaron. 1994. « Music and Language », *Annual Reviews in Anthropology*, 23: 25-53.
- FONAGY, Ivan. 1983. *La vive voix. Essai de Psycho-phonétique*. Paris, Payot [réédit. 1991].
- HAGÈGE, Claude. 2001. « Théorie linguistique, Introduction à une étude linguistique des affects » in: *Cours du Collège de France 2001-2002*. Paris, Publication interne du Collège de France. 2006. « Vers une typologie linguistique des affects », *Bulletin de la Société linguistique de Paris*, 101, (1): 89-132.
- HANSLICK, Édouard. 1997. *Du beau dans la musique*. Édité et préfacé par J.-J. Nattiez. Paris, Christian Bourgois. Édition originale *Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen* [1854].
- JACKENDORFF, Ray. 2008. «Parallèles et divergences entre musique et langage». Colloque-Atelier *Musique, langage, cerveau*, 17 janvier 2008, Dijon (intervention orale).
- JAKOBSON, Roman. 1973. *Questions de poétique*. Paris, Le Seuil. 1976. *Six leçons sur le son et le sens*. Paris: Minuit [arguments].
- JUSLIN, Patrick; VÄSTFJÄLL, Daniel. s.p. « Emotional Responses to Music: the Need to Consider Underlying Mecchanisms », Article mis en ligne en 2008 pour discussion avant publication prévue dans *Behavioral and Brain Sciences*.
- KIPPEN, James. 1987. « An ethnomusicological approach to the analysis of musical cognition », *Music Perception* 5 (2): 173-96.
- LADD, D. Robert. 1990. « Intonation: Emotion vs. Grammar », *Language* (66) (4): 806-816.
- LAMBERT, Jean. 1997. *La médecine de l'âme, Le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Société d'ethnologie, Université de Paris X-Nanterre [collect. « Hommes et musique »].

- LEMAN, Marc. 2007. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge (MA), M.I.T. Press.
- LIDOV, David. 1980. « Musical and verbal Semantics », *Semiotica* 31 (3/4): 369-391.
- LIST, George. 1963. «The boundaries of speech and song» , *Ethnomusicology* 7 (1): 1-16.
- LORTAT-JACOB, Bernard. 1998. *Chants de Passion*. Paris, le Cerf. 2004 « Ce que chanter veut dire. Étude de pragmatique ». *L'Homme* [Musique et Anthropologie], 171-172: 83-101.
- \_\_\_\_\_. 2006. « L'image musicale du souvenir – Georgia On My Mind de Ray Charles ». *L'Homme* [Chanter, musiquer, écouter], 177-178: 49-72.
- MERRIAM, Alan P. 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.
- \_\_\_\_\_. 1975 « Ethnomusicology today », *Current Musicology* 20 (1): 50-66.
- MEYER, Leonardo B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, University of Chicago Press.
- MORRIS, Charles. 1938 « Foundations of the Theory of Signs », *International Encyclopedia of Unified Sciences*, 1 (2) – traduction française partielle: « Fondements de la théorie des signes » *Langages*, 1974, 35: 15-26.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Christian Bourgois.
- PATEL, Aniruddh D. 2008. *Music, Language and the Brain*. New-York, Oxford University Press.
- Peirce, Charles Sanders 1931-1935 *Collected Papers*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- SPERBER, Dan. 1974 (2e édition 1997). *Le symbolisme en général*. Paris, Hermann.
- TITON, Jeff Todd (édit.). 2001. (2e édition 2008) *Worlds of Music: an introduction of the Music of the World's Peoples*. New-York, Schirmer Books.