



HAL
open science

Musique et mémoire. La fonction mnémotechnique des structures métriques, des hymnes ambrosiennes au reggae.

Nicolas Andlauer

► **To cite this version:**

Nicolas Andlauer. Musique et mémoire. La fonction mnémotechnique des structures métriques, des hymnes ambrosiennes au reggae.. La Mémoire, Dec 2018, Balma, France. hal-03526222

HAL Id: hal-03526222

<https://hal.science/hal-03526222>

Submitted on 14 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musique et mémoire. La fonction mnémotechnique des structures métriques, des hymnes ambrosiennes au reggae.

Nicolas Andlauer

Colloque *La Mémoire*, à destination des Classes Préparatoires (CPGE) Économiques et Commerciales Générale

Lycée Saliège, Balma (31), décembre 2018

Écoutes préliminaires

Quatre écoutes sont d'abord soumises aux auditeurs, qui sont ensuite interrogés sur les différentes manières dont ces musiques mobilisent la mémoire :

1. Gagaku, musique impériale japonaise : <https://youtu.be/NoKP-o-cXak>

« Il y a deux éléments dans la musique traditionnelle japonaise qui nous sont apparus comme étant particulièrement frappants : son extrême lenteur et son emphase sur le timbre. Le concept de temps traditionnel japonais est centré sur le présent, alors que le passé et l'avenir sont remplacés par la notion d'éternité.¹ »

2. Bernard Parmegiani (1927-2013) : *De Natura Sonorum* (1975) : https://youtu.be/c_JHjUFfOs8

« une œuvre de référence pour la musique électro-acoustique, mais aussi pour la jeune génération "électro"² »

3. Claude Goudimel, *Estant assis aux rives aquatiques* (1564) : <https://youtu.be/b1Qj3hvGA5s>

4. The Melodians, *Rivers of Babylon* (1970) : <https://youtu.be/CDYAqz603TE>

Il s'agit de deux versions poétiques et musicales du psaume 137 (136), en latin *Super flumina Babylonis*, la première issue du *Psautier de Genève* (1562), recueil largement diffusé en son temps, et la seconde étant un grand « tube » repris par Jimmy Cliff en 1972, puis par Boney M en 1978.

Structure antique de la mémoire

Mary J. Carruthers déclare que la différence entre les conceptions antiques et modernes de la mémoire, indépendamment de leur valeur scientifique, implique des attitudes cognitives profondément différentes³. Ces attitudes sont liées en partie à l'importance variable de l'oralité, et méritent une attentive comparaison. L'auteur se réfère à la principale autorité antique admise par

¹ Jaroslaw Kapuscinski et François Rose, *Le temps et le timbre dans la musique de Gagaku*, Paris, L'Harmattan, 2012, abstract.

² Bernard Parmegiani – Wikipédia. En ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Parmegiani>

³ Mary J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 20.

les philosophes du Moyen Âge, Aristote, et à son *De memoria et reminiscientia*⁴, qui distinguait déjà nettement entre deux grandes techniques d'apprentissage :

- l'une est fondée sur la simple répétition d'un contenu nominal, « *iterata scientia* », qui ne met en jeu aucun modèle méta-cognitif, aucun « schème heuristique » ;
- la *memoria* proprement dite, au contraire, est la capacité à reconstruire l'information par des schèmes logiques ou mnémoniques, « recollection » par « association » des impressions avec d'autres objets, suivant des techniques décrites dans les manuels de mnémotechniques ou *artes memorativa* depuis l'Antiquité.

À la différence de la première forme d'apprentissage, la seconde met en jeux des « schèmes heuristiques », ou « schèmes organisationnels mnémoniques ». Ceux-ci relèvent de la mémoire comme faisant partie des facultés de l'âme, et impliquent surtout une organisation, un ordre qui reproduit à son tour tout un fonctionnement du monde. C'est à évaluer, estimer le lien entre ce « fonctionnement du monde » et quelques-uns des styles musicaux que vous venez d'entendre qu'est consacré mon exposé, qui vise également à tenter de fournir par ce biais des clés de compréhension du paysage musical d'aujourd'hui.

La mémoire comme empreinte

Aristote employait une métaphore célèbre pour les images tirées des impressions sensorielles, celle de l'impression d'un sceau sur de la cire. L'idée liée à cette métaphore est que toute connaissance dépend des impressions sensorielles :

« Les sources latines concernant la mnémonique utilisent la même métaphore, qui compare l'écriture ou l'impression intérieures des images de la mémoire dans des lieux, à l'écriture sur une tablette enduite de cire. C'est manifestement l'utilisation contemporaine de la tablette de cire pour écrire qui l'a suggéré. Néanmoins, elle rattache aussi la mnémonique à une théorie antique de la mémoire.⁵ »

Pour Platon (notamment dans le *Phédon*), et à nouveau au XVI^e siècle, il existe cependant une connaissance qui ne dérive pas des impression sensorielles, et dont la cire de l'âme a gardé la mémoire⁶. Selon Platon,

« on peut rapporter tous les objets sensibles à des types déterminés dont les objets sont l'apparence [...] ; la connaissance que nous en avons est innée dans notre mémoire. L'exemple qu'il donne est de rapporter nos perceptions sensorielles d'objets égaux à l'Idée d'égalité qui nous est innée. Nous percevons l'égalité d'objets égaux, comme des morceaux de bois égaux, parce que l'Idée d'égalité a été imprimée dans notre mémoire, son sceau reste à l'état latent dans la cire de notre âme. La vraie connaissance consiste à adapter les empreintes tirées des impressions sensorielles à l'empreinte fondamentale, ou au sceau de la Forme ou de l'Idée auxquelles les objets des sens correspondent.⁷ »

⁴ Annexe au *De anima*, commentée par Albert le Grand, et dont voici les principaux thèmes : « il est même impossible de penser sans une image mentale » ; la mémoire appartient à la même partie de l'âme que l'imagination ; la faculté intellectuelle joue un rôle dans la mémoire, puisque la pensée y travaille sur les images qu'y a déposées la perception sensorielle. Cf Frances A. Yates, [*The Art of Memory*, 1966], *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 45.

⁵ Yates, *op. cit.*, p. 47-48.

⁶ *Id.*, p. 48.

⁷ *Id.*, p. 48-49.

Ce qui est le plus intimement propre à la mémoire, celle qui se souvient des idées contemplées avant l'incorporation de l'âme dans ce monde, relève donc de ce type de « schème heuristique » dont parlait Mary Carruthers, qui met en jeu des comparaisons entre objets semblables évalués, mesurés selon des proportions d'égalité ou d'inégalité. Ce qui est symétrique se perçoit ainsi plus facilement que ce qui ne l'est pas (principe de la *summetria* ou *commensuratio* qui traverse l'astronomie, l'architecture et la musique dans la théorie antique, de Ptolémée à Augustin), et s'imprime plus rapidement dans la mémoire.

Ces conceptions seront largement développées par Augustin⁸, qui envisage d'abord la mémoire comme une série de bâtiments, dont les contenus forment un *thesaurus*, un trésor. Il rejoint ainsi la définition rhétorique de la *memoria* comme le « trésor des inventions et de toutes les parties de la rhétorique⁹ » :

« J'arrive aux domaines et aux vastes palais de la mémoire (*campos et lata praetoria memoriae*) où se trouvent les trésors d'innombrables images, qu'on y a apportées en les tirant de toutes les choses perçues par les sens.¹⁰ »

Mais par ailleurs, dans la *Catéchèse des débutants* (405), Augustin examine comment peut se fixer, se retenir l'intuition de la pensée, qui a la rapidité d'un éclair :

« elle laisse pourtant dans la mémoire, d'une manière merveilleuse, un certain nombre d'empreintes, qui subsistent au cours de la brève expression des syllabes et qui nous servent à façonner les signes phonétiques appelés langage. Ce langage est latin, ou grec, ou hébraïque, etc., [...] mais les empreintes ne sont ni latine ni grecques ni hébraïques ni n'appartiennent en propre à aucune nation.¹¹ »

Ces empreintes, sur lesquelles se façonnent les syllabes des mots de nos langues particulières, relèvent d'une réalité commune à tous les langages humains, verbaux ou non verbaux, signes expressifs inclus. Cependant,

« Augustin distingue [...] les empreintes (*vestigia*) laissées par le Verbe prélinguistique, et les signes (*signa*) intentionnels qui expriment ce Verbe. [...] Dans le cadre particulier de la parole chrétienne (sermon ou chant), cette sémiotique suppose que Dieu peut se révéler dans le discours selon deux modalités distinctes : l'inspiration, y compris à l'insu du locuteur, et les techniques oratoires ou musicales, apprises par ce même locuteur.¹² »

Le modèle métrique

Selon Augustin, la poésie métrique telle qu'elle était prononcée et chantée durant l'Antiquité offrait des modèles de mémorisation de structures mathématiques intégrées, tout en s'appuyant sur une modalité implicite de mesure du temps. En définissant des unités syllabiques nettement

⁸ « Peu de penseurs ont médité plus profondément sur les problèmes de la mémoire et de l'âme que saint Augustin, le professeur païen de rhétorique qui raconte sa conversion au christianisme dans ses *Confessions*. [...] une mémoire exercée [...] selon les directions de la mnémonique classique » (Yates, *op. cit.*, p. 58).

⁹ *Id.*, p. 59.

¹⁰ Augustin, *Confessions*, X.

¹¹ Cité par Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 40.

¹² Marie Formarier, « Rythme, plaisir de l'écoute et conversion chez Augustin », *Rhythmos*, 15 janvier 2013. Disponible en ligne : <<https://rhythmos.eu/spip.php?article715>>

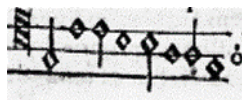
perceptibles, on pouvait les mettre en rapport de manière proportionnelle, et ainsi les manipuler comme des exemplaires sonores et éphémères des réalités numériques éternelles.

« N'est-il pas vrai que, comme à ta gloire ma confession sincère le confesse, je mesure le temps ? [...] Le temps pris comme tel, qu'est-ce qui nous sert à le mesurer ? Un temps plus bref nous sert-il à mesurer un temps plus long, comme l'étendue de la coudée à mesurer l'étendue de la traverse ? il semble bien que pour les syllabes, nous mesurions ainsi leurs étendues l'une par l'autre : une longue, disons-nous, vaut deux brèves. De même nous mesurons l'étendue des poèmes à l'étendue de leurs vers ; l'étendue des vers à l'étendue de leurs pieds ; l'étendue des pieds à l'étendue de leurs syllabes ; l'étendue des longues à l'étendue des brèves ; et cela, au demeurant, non sur le papier (il s'agirait alors de mesures spatiales et non temporelle), mais au passage des mots, tandis que nous les prononçons.¹³ »

Si l'on veut mesurer un « *continuato tenore sine ulla distinctione* », on ne pourra le faire que « de son point initial de vibration jusqu'à son arrêt final, car il n'est aucun intervalle que nous mesurions, sinon d'un point de départ donné à un point d'arrêt donné¹⁴ » ; en revanche, lorsque je récite ou chante l'hymne *Deus creator omnium*,

« autant que j'ai claire sensation, je mesure la syllabe longue d'après la brève qui, je le sens, y est contenue, en tout et pour tout, deux fois [...] Qu'est-ce donc que je mesure ? Où est la brève qui me sert de mesure ? Où est la longue que je mesure ? Toutes les deux elles ont vibré, elles se sont envolées, elles ont passé, elles ne sont plus rien. [...] Ce n'est donc pas elles que je mesure : elles ne sont plus rien ; mais quelque chose qui en ma mémoire demeure empreint. C'est donc en toi, mon âme, que je mesure les temps. [...] L'impression que, quand elles passent, les choses font en toi et qui, quand elles ont passé, demeure, c'est elle que je mesure : elle est présente et non point les choses, qui ont passé quand je mesure les temps.¹⁵ »

L'hymne iambique *Deus creator omnium*, qui faisait partie des hymnes mises à l'honneur à Milan par Ambroise, possède donc en elle l'instrument de sa propre mesure (la syllabe brève), ce qui n'est pas le cas du son continu et indifférencié.



Deus creator omnium

Francisco de Salinas, *De Musica libri septem*, Salamanque, Mathias Gast, 1577, V, 15, p. 263

Rythmes et nombres

La conception de la poésie comme une propédeutique, un prélude aux mathématiques, fut propagée depuis l'Antiquité par Quintilien (*Institution oratoire*, IX, 4), puis par Rémy d'Auxerre sous la renaissance carolingienne, enfin par les théoriciens et académiciens de la Contre-réforme, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Cette conception se fonde sur une pragmatique du chant qui valorise les structures rythmiques intégrées hautement mémorisables. Les *verba*, les syllabes et les

¹³ Augustin, *Confessions* XI, 26, traduction Louis de Mondadon, Paris, Pierre Horay / Seuil, 1982, p. 322.

¹⁴ *Id.*, p. 324.

¹⁵ *Id.*, p. 325.

mots eux-mêmes sont comme des signes que la mémoire associe aux rythmes et aux nombres : on se souvient bien d'un air par ses paroles. Aussi les auteurs aiment-ils à citer ce vers de Virgile (*Eglogues*, 9, 45) : « *Numeros memini si verba tenerem* ».

« Le rythme se forme de temps perceptibles aux sens et assemblés selon un ordre et des proportions déterminées. Nous distinguons, en effet, des nombres intelligibles et incorporels que les sens ne sauraient percevoir, et des nombres sensibles, que nous percevons par la vue, par l'ouïe ou par le toucher. Toute musique est nécessairement nombre ; mais le rythme convient éminemment à la voix humaine, parce que seule elle est gouvernée par la raison. C'est pourquoi Virgile a dit : *Numeros memini, ni verba tenerem*.¹⁶ »

La notation musicale

La normativité introduite par la notation (fixation des hauteurs et des durées) répondait elle aussi à un besoin pragmatique d'efficacité de lecture et de facilité de mémorisation ; l'amplitude du répertoire à assimiler par les chantres médiévaux justifiait l'ensemble de ces réductions à des schèmes mnémotechniques simples. L'histoire de la notation musicale (notation neumatique, notation diastématique, notation mensurale), qui témoigne d'une intégration progressive des indications non ambiguës des hauteurs et des rythmes au cours des siècles, ne fait ainsi que reproduire matériellement les procédures heuristiques et associatives de la *memoria* elle-même. Le *carmen* peut voir désormais « perdurer dans la mémoire et la postérité » non seulement ses *verba* grâce aux *litteris*, mais son *melos* grâce aux *notulis*¹⁷.

En ce qui concerne la notation des rythmes, dans le cadre de la poésie quantitative grecque et la latine, le texte lui-même était porteur des différences de durées qui construisaient rythmiquement la forme poético-musicale. C'est le cas par exemple pour la strophe sapphique classique (Horace, *Iam satis terribis*) :

$$\begin{array}{c} | - \cup - - - | \cup \cup - \cup - - | \text{ (x3)} \\ | - \cup - - | \end{array}$$

Au cours des XII^e et XIII^e siècles, la construction d'un système de notation des valeurs rythmiques vient suppléer au défaut du texte, dont les quantités syllabiques ont désormais perdu toute leur importance au profit de l'accent.

Les usages prosélytes des structures métriques

« À mon sens, la permanence et la polyvalence [du principe de segmentation] s'explique à la fois par sa malléabilité et son potentiel mnémotechnique [...] La segmentation permet indéniablement au locuteur de mémoriser plus facilement l'énoncé, à l'auditoire de le comprendre.¹⁸ »

¹⁶ Rémy d'Auxerre [c. 841-908], *Musica*, traduction A. Dechevrens, *Etudes de science musicale*, Paris, 1898.

¹⁷ Francisco de Salinas, *De Musica libri septem*, Salamanque, Mathias Gast, 1577, V, 6, p. 246.

¹⁸ Marie Formarier, *art. cit.*

« A comparison with didactic poetry of the period shows that meters were regularly used to help memorize difficult material. Since music theorists draw a parallel between the rhythmic modes and poetic meters, it is likely that rhythmic modes helped singers to memorize the music. In fact, repetitive rhythmic patterns might have been used in the first place because they were memorable.¹⁹ »

La valeur attribuée aux structures méodico-rythmiques facilement mémorisables dépend de fonctionnalités du musical culturellement marquées, obéissant à des nécessités d'ordre social : par exemple, la mémoire des hauts faits des anciens est ainsi retenue dans les rythmes des poèmes épiques ou narratifs ; la mémoire des dogmes religieux passera elle aussi par le moule métrique des chants d'assemblée. Cette seconde fonctionnalité était particulièrement d'actualité dans les contextes de rédaction du *De Musica* d'Augustin comme de sa principale réactualisation au XVI^e siècle, le *De Musica* de Salinas : l'évangélisme, la lutte contre les hérésies, l'évitement du péril schismatique mènent à la création et à la diffusion d'un répertoire d'hymnes d'assemblée, dont la forme et le contenu sont optimisés en vue d'un objectif extra-musical, celui de la conversion ; les éducateurs privilégient à cette fin la « douce violence » du rythme, dont se souviendront les jésuites.

« Il m'est venu à l'esprit une réflexion [...] à propos d'un sujet qui plonge dans le doute depuis quelque temps déjà les hommes d'aujourd'hui, sur ce qui mérite le plus de louanges, l'invention du thème, ou la combinaison des voix. Autrement dit, afin que les non-initiés nous entendent, s'il est plus important de trouver un *tenor* naturel qui affecte tous les esprits, qui s'insinue dans l'âme des hommes, et surtout qui se fixe dans nos mémoires, de sorte qu'il nous accapare souvent quand nous n'y pensions pas, et que nous nous plongeons en lui comme au sortir du sommeil : et nous en faisons l'expérience chaque jour, avec tous ces airs à la mode ; ou plutôt, au *tenor* ainsi trouvé d'ajouter trois voix ou plus, qui lui donneront un certain lustre, par des sections fuguées, ainsi que par ce que les praticiens appellent des mutations de mode, de temps et de prolation.²⁰ »

Retour sur les écoutes

Si l'on revient à présent aux œuvres écoutées, on constate que :

- l'ensemble des paramètres distinctifs des structures optimisées pour être des objets de mémoire sont présents dans certains cantiques de tradition évangélique (calviniste, rastafarienne),
- alors que la facilité de mémorisation ne semble pas être un facteur déterminant dans la musique cérémonielle impériale japonaise ou dans l'œuvre électroacoustique de Bernard Parmegiani.

La différence entre ces deux ensembles d'œuvres semble moins d'ordre organologique (musique instrumentale vs musique vocale) que d'ordre structurel :

- L'impératif de mémorisation d'une mélodie donnée projette l'objet musical dans un futur prometteur en variations et expansions de toutes sortes. Il se trouve corollé à la définition d'unités, perçues comme distinctes en hauteurs et durées, et entretenant si possible des relations proportionnelles. C'est dans la perfection ou l'imperfection de ces

¹⁹ Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley, 2005, p. 254.

²⁰ Heinrich Glarean, *Dodecachordon* (1547), cité par Francisco de Salinas, *op. cit.*, VI, 1, p. 287 (ma traduction).

rapports que l'esprit et le corps de l'auditeur retrouvent la mémoire des symétries originelles.

- À l'inverse, dans les musiques ne mettant pas en avant cet impératif de mémorisation, la puissance émotive du son est libre d'occuper à elle seule toute la distension du temps présent, qui ne saurait être mesuré, comme le « *continuato tenore* » d'Augustin, que sur sa dimension intégrale « du début à la fin ». Dans ce deuxième cas de figure, l'absence d'enjeu mnémonique va de pair avec l'exploration des continuités de hauteur et de durée, sans supposer (du moins pas de façon aussi significative que dans le premier cas) de décompte même implicite de quantités discrètes.

Il apparaît ainsi une corrélation entre conceptions de la mémoire, déductions des objets de la science (« unités ») et définitions des formes artistiques, une corrélation qui semble particulière aux cultures héritières de la civilisation gréco-latine, et à leurs périphéries. Cette conjonction de pratiques sociales et de visions du monde semble particulièrement appréciée des mouvements missionnaires, ce qui a pu entraîner et faciliter leur exportation mondiale. Inversement, certaines esthétiques de la modernité, nourries des influences extra-européennes, ont pu venir subvertir, perturber, et jusqu'à ruiner à la fois notre rapport aux objets de la science conçus comme des « unités » ontologiques, et notre croyance aux formes artistiques classiques privilégiant l'équilibre du pas et la clarté de l'énonciation.