

Oralité,

Écriture

et

Mémoire

Florent POMMARET  
Promotion 1999/2001  
Cefedem Rhône-Alpes

Discipline : Saxophone  
Directeur de mémoire : Éric Demange

**Sommaire**

<b>Introduction</b>	p.3
<b><i>1ère partie : La mémoire et ses fonctions</i></b>	p.4
I. Approche scientifique	p.4
A. La mémoire : structures, codes...	p.5
B. L'approche psychologique	p.6
C. L'approche neuropsychologique	p.7
II. Mémoire et apprentissage	p.8
A. Les formes élémentaires d'apprentissages	p.8
B. Les mécanismes d'acquisition	p.8
C. Les apprentissages complexes	p.9
III. Les traditions orales	p.9
<b><i>2ème partie : Analyse des interviews</i></b>	p.11
I. Présentation des interlocuteurs	p.11
II. Sur quoi se structure leur mémoire	p.12
III. Apports de l'écriture	p.13
IV. Le "par-coeur", oralité ou écriture	p.16
V. Fidélité ou authenticité	p.16
VI. Limites de la mémoire	p.17
VII. Rôle socio-culturel de la mémoire	p.18
<b><i>3ème partie : Réflexion sur la place de la mémoire dans l'enseignement dit classique de la musique</i></b>	p.19
I. La lecture	p.19
II. La répétition-imitation	p.20
III. L'analyse	p.21
IV. Le "par-coeur"	p.21
<b>Conclusion</b>	p.23
<b>Annexes : Interviews</b>	p.24
- Jean Blanchard	p.25
- Gérard Le Vot	p.36
<b>Bibliographie</b>	p.51

# Introduction

Depuis longtemps, je mémorise relativement bien des lignes mélodiques. N'ayant pas conscience du pourquoi nous possédions cette capacité, j'ai voulu essayer de comprendre et de voir quels intérêts pédagogiques on peut "tirer" d'un travail sur ou avec la mémoire.

Derrière ce mot "mémoire", en apparence banal, se cache des phénomènes biologiques encore mal connus.

D'après la définition du petit Larousse, la mémoire est une "Activité psychique et biologique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer des informations. La mémoire humaine est multiforme".

La seule certitude est que tous les phénomènes de mémoire se passent dans le cerveau.

Ainsi, une première partie est consacrée aux différentes représentations du mot mémoire, avec le point de vue des scientifiques. Puis l'apprentissage et les points communs avec la mémoire. Et enfin une première recherche de la transmission du savoir dans les sociétés de tradition orale et le rôle de la mémoire dans ces civilisations.

En deuxième partie se trouve l'analyse de deux interviews de musiciens et musicologues, qui au travers de leurs pratiques, utilisent la mémoire. Malgré le fait que leur conception de la mémoire soit légèrement différente, il y a des points de convergence (et donc des points de divergence).

Une troisième partie esquisse l'analyse de pratiques dites "orales" (de mémoire) en musique classique et conclura par une redéfinition de ce que pourrait être un vrai travail de mémoire et de transmission orale dans un enseignement employant les supports écrits.

# Première partie : La mémoire et ses fonctions

## **I- Approche scientifique :**

La mémoire est la propriété de conserver et restituer des informations. L'Homme est capable d'utiliser cette mémoire, mais aussi tous les organismes vivants ainsi que certaines machines (toutes celles fonctionnant sur le système de rétention d'idées pour la reproduction identique ou sous une autre forme). Nous sommes très peu conscients que tout ce que nous faisons dépend d'opérations de nos systèmes de mémoire. C'est le monde de la mémoire implicite.

Des milliards d'informations de tous types inondent la mémoire, flot interrompu par le sommeil seul. Il n'existe aucune preuve d'apprentissage pendant le sommeil et les seules fonctions conservées dans cet état sont celles nécessaires à la vie végétative. Seul le sommeil dit paradoxal, siège du rêve, est un état aussi différent du sommeil réparateur et profond que ce dernier est différent de l'éveil. Certains scientifiques pensent que pendant cette période, le sommeil paradoxal jouerait un rôle important dans la mémorisation et aussi dans l'oubli, mais rien n'est réellement prouvé à l'heure actuelle. Il existe un processus qui contribue à la construction de nos souvenirs : l'encodage (qui peut être plus ou moins superficiel). C'est une procédure qui transforme ce qu'une personne fait, entend, ressent ou voit en souvenir. A raison de trois images par seconde, la mémoire enregistre des milliards d'informations dans une vie. De cet enregistrement perpétuel aux souvenirs individualisés, on peut séparer des mécanismes relativement automatiques d'enregistrement de l'information et des mécanismes incluant des activités plus ou moins conscientes d'organisation.

D'un point de vue biologique, il est admis par tous les scientifiques que c'est la totalité du cerveau qui intervient dans les processus mnémoniques, sans doute en des moments différents de ces différents processus.

L'hérédité peut être considérée comme une mémoire (transmission et conservation des informations nécessaires à la vie). On peut en déduire que l'organisme humain possède plusieurs niveaux de mémoire :

- Niveau biologique : cellules et tissus sont capables d'actes de mémoires élémentaires (immunisation, accoutumance...).
- La mémoire motrice : mémoire de type associatif qui permet l'exécution des actes moteurs plus ou moins complexes, par conditionnement, pour les apprentissages sensori-moteurs notamment (marcher, conduire...). Cette mémoire motrice est liée à la mémoire procédurale, qui, elle, permet les apprentissages perceptifs ou les savoir-faire. L'action des deux permet les phénomènes de surrapprentissage.
- La mémoire représentative : celle-ci correspond au sens courant du mot mémoire, relative au cerveau et à l'action intellectuelle. Cette dernière nécessite des opérations mentales qui permettent des représentations d'objets ou d'événements en leur absence. Les modes principaux de représentations sont le langage et l'image mentale visuelle. Néanmoins, il est à noter que le langage n'est pas un mode inné de représentation. On peut aussi l'appeler mémoire déclarative.

- La mémoire verbale : terme pour désigner la mémoire lexicale et la mémoire sémantique. La mémoire sémantique stocke le sens abstrait des choses, le concept, alors que la mémoire lexicale stocke la morphologie (orthographe, sonorité, articulation...). Ce dernier code est fabriqué en grande partie par l'instruction (l'école) et l'apprentissage. On peut faire l'analogie avec le solfège qui est une interface spécialisée se rajoutant au code lexical.

L'étude de la mémoire est devenue scientifique avec les comportementalistes (béhavioristes) et s'est développée avec l'informatique. Un parallèle peut être fait entre la mémoire humaine et la mémoire informatique. Mais un facteur est inexistant chez la machine et fait varier beaucoup de paramètres chez l'Homme : les aspects sociaux et affectifs. Nous ne stockons pas des instantanés, libres de tout jugement, mais nous nous accrochons aux significations, aux émotions et aux sentiments que nous procurent ces expériences. Nous ne pouvons stocker des données de manière objective. La méthode expérimentale demeure plus fondée sur des observations que sur des données quantifiées.

#### **A- La mémoire : structures principales et codes principaux. Mécanismes d'enregistrement, de stockage et de récupération de l'information.**

La mémoire n'est pas homogène, mais elle comporte deux grandes catégories de mécanismes : la mémoire à court terme et la mémoire à long terme. La première regroupe un ensemble de systèmes qui ne peuvent retenir que sept informations environ pendant un laps de temps très court, pas plus de quelques secondes (sachant que ce ne peut être sept informations totalement nouvelles, mais plutôt des "retours" sur d'autres données déjà acquises). La deuxième concerne l'ensemble des mémoires qui conservent longtemps les informations, avec un oubli progressif.

La mémoire à court terme possède une capacité limitée. Elle fonctionnerait comme un ordinateur, c'est à dire une mémoire fichier qui stocke non pas des quantités d'informations, mais des "étiquettes" de programmes. Ces éléments ne sont conservés que pendant quelques secondes, l'oubli est important.

Des informations peuvent être stockées sur des supports variés, avec des codes différents pouvant être classés en trois catégories : codes sensoriels (dépendant des cinq sens, sachant que les codes visuels et les codes auditifs sont les plus utilisés ; mais ces codes ne sont que transitoires et "conduisent" vers une des deux formes des codes symboliques), moteurs et symboliques (code linguistique et code imagé, ils correspondent aux principaux modes de représentation à long terme de l'information). Il est à noter que le seul lieu capable de mémoire est le cerveau. Contrairement à ce que certains pensent, il n'existe pas de mémoire digitale ou autre, tout est commandé par le cerveau.

La mémoire à court terme ne paraît pas être liée à des codes déterminés, mais plutôt à un état temporaire où un code est en activité. Pour passer vers un stockage à long terme, deux mécanismes entrent en jeu (physiologique : suivant le temps et le nombre de répétitions ; psychologiques : organisation des informations). Le nombre élevé de répétitions et la longueur du temps de présentation de ce qui est à apprendre facilitent la rétention à long terme

(notamment l'apprentissage par cœur). Les côtés affectifs ou la motivation influent sur le temps d'apprentissage.

De nombreux modes d'enregistrement existent dans la mémoire à long terme. Ainsi, la capacité limitée de la mémoire n'apparaît que dans le rappel libre (lorsque l'on veut relater un événement...), alors qu'une grande quantité d'informations a été enregistrée. La multiplicité des mécanismes de stockages induit une grande complexité d'organisation des informations dans la mémoire. La catégorisation est une hiérarchisation, qui peut posséder une forte abstraction, mais qui démultiplie les capacités de la mémoire. Le langage constitue un des deux grands modes de représentation des informations dans la mémoire, tout comme l'image visuelle. Le langage aboutit à une mémoire conceptuelle et l'image à une mémoire visuelle spatiale. Le recodage de mots en images mentales favorise la mémorisation (grâce au double codage : le premier est visuel, le second verbal), par exemple, tous les objets ou êtres vivants dont on connaît à la fois le vocable et l'image. Musicalement, on pourrait faire un parallèle avec les intervalles, dont on connaît l'image visuelle et aussi l'effet produit (au moins par rapport au début d'une chanson appropriée à chaque intervalle). Le langage et le visuel dépendent de fonctions comme la sériation, la classification... Mais la rétention d'une information est meilleure à condition qu'elle corresponde à une structure logique.

L'oubli est le revers de la mémoire. Tout comme il n'existe pas un seul mécanisme de mémoire, l'oubli s'opère sous différentes formes. Des indices de récupération permettent de combler une partie de l'oubli en allant chercher un souvenir dans la mémoire à long terme. Le groupement en catégories est un des meilleurs modes de récupération des informations. De telles remarques nous font comprendre qu'il n'y a pas de capacité pure à la mémorisation, mais que la capacité d'apprentissage dépend largement de la richesse des connaissances antérieures, stockées en mémoire à long terme. Plus on apprend et plus on oublie, mais parallèlement, nos connaissances augmentent. L'oubli peut être compensé par des indices qui permettent de récupérer des informations oubliées.

Même si les phénomènes de mémoires peuvent être assimilés à ceux d'un enregistrement, l'évocation d'un souvenir n'est pas comparable au déroulement d'une bande enregistrée. Il est soumis à la transformation continue de son contenu par la mémoire, sous l'effet du travail organisateur du cerveau. De plus, un événement vécu par deux personnes ne sera pas retenu à l'identique.

Il est aisé de faire la différence entre la mémoire à court terme et la mémoire à long terme, car la première caractérise les informations retenues pendant un court laps de temps et la seconde pendant un temps plus long, voire définitif.

## **B- L'approche psychologique :**

L'approche psychologique a longtemps étudié la mémoire dans les processus d'apprentissages pendant lesquels s'effectueraient des associations entre stimulus et réponse, c'est à dire la réaction que produit un individu suite à une stimulation sur sa personne (que

cette stimulation et cette réaction soient biologiques, intellectuelles ou autres). L'assimilation est renforcée par la répétition des stimulations (ou conséquence agréable). Il faut considérer le processus de mémorisation comme le résultat d'un traitement d'informations successives par le cerveau (quatre étapes) :

- Une phase sensorielle brève, pendant laquelle une information se dégrade rapidement (de l'ordre du cinquième de seconde).
- La mémorisation à court terme : elle traite moins d'informations que la phase sensorielle, mais elle peut les sérier (traitement d'un plus grand nombre de données).
- La mémoire à long terme, qui possède une grande capacité d'absorption, mais elle n'est efficace que lorsque de nouvelles informations se présentent, qui réorganisent les traces préexistantes.
- Le processus de rappel (réminiscence) qui constitue un étranglement entre la mémoire à court terme et la mémoire à long terme, car il y a plus d'informations disponibles que d'informations accessibles.

Seules les deux phases centrales correspondent à des phénomènes mnémoniques et obéissent à des lois propres à la mémoire. La mémoire à court terme présente des caractéristiques semblables à certaines que l'on retrouve dans la mémoire à long terme (ce qui a fait dire à certains scientifiques, que les deux phénomènes pourraient être liés à un mécanisme unique). Certains neurologues pensent, eux, qu'il faut distinguer un processus primaire d'appréhension immédiate d'informations et un processus secondaire qui entre en jeu dans l'enregistrement de nouvelles informations. Le sommeil paradoxal peut aussi apparaître comme un facteur de consolidation de connaissances nouvelles.

Pour que le fonctionnement de la mémoire soit efficace, il est nécessaire de développer chez les apprenants des mécanismes d'acquisition de connaissances. L'acquisition de nouvelles informations suppose en réalité une connaissance préalable. Toute nouvelle acquisition de connaissances résulte en des aller-retours entre la mémoire à long terme où sont récupérées les informations, et la mémoire à court terme qui les assemble, les modifie et les réorganise. Les informations "retournent" alors dans la mémoire à long terme (en ayant subi une transformation plus ou moins importante). La réussite dans l'acquisition (ou transformation) de connaissances est liée à la quantité d'informations stockées préalablement, mais aussi à la qualité de l'organisation de cette connaissance.

### **C- L'approche neuropsychologique**

L'approche neuropsychologique effectue la distinction entre trois types de mémoire correspondant à trois mécanismes localisables dans le cerveau :

*La mémoire d'association* sous entend ce que l'on appelle communément le conditionnement opérant (cf. Pavlov).

*La mémoire de représentation* ou *mémoire épisodique*, qui permet la réminiscence d'événements antérieurs, dans un déroulement précis et logique.

*La mémoire abstraite* ou *mémoire sémantique*, gardant en souvenir la signification des événements et des choses, les modes de raisonnement et les techniques de manipulation des concepts, plutôt que des faits précis localisables dans le passé.

## **II- Mémoire et apprentissage :**

Dans l'opposition souvent établie en matière d'activités psychologiques entre l'inné et l'acquis, l'importance accordée à ce dernier a largement varié au cours des années. La psychologie scientifique utilise le terme d'apprentissage dans une acception plus générale que l'usage commun: elle désigne par là toute une modification des comportements ou des activités psychologiques attribuables à l'expérience d'un sujet.

Mais les apprentissages humains sont désormais plus volontiers étudiés dans les perspectives cognitives de traitement et de conservation de l'information (proche de l'étude des phénomènes de mémoire).

### **A- Les formes élémentaires d'apprentissage :**

Les phénomènes d'accoutumance peuvent être considérés comme un apprentissage "primaire" (allergies, cigarettes...).

Le conditionnement est fondamentalement un apprentissage ; il joue un grand rôle dans les réflexes non contrôlés (respiration, régulation thermique, régulation cardiaque...). Le conditionnement est observable avec l'apparition de nouveaux comportements, déclenchés de manière involontaire sous l'influence de signaux généralement dûs à l'environnement

Le conditionnement opérant (ou conditionnement instrumental) est dû à l'action sur un instrument extérieur à l'individu, qui permet d'observer un comportement nouveau chez ce dernier. De nombreuses situations de la vie courante peuvent être assimilées à un conditionnement opérant. L'écriture, la conduite automobile ou même la pratique d'un instrument de musique<sup>1</sup>, peuvent être assimilées à des conditionnements opérants complexes.

A partir du moment où il y a un comportement nouveau, qu'il soit dû à l'environnement ou à un instrument extérieur, il y a un apprentissage,

### **B- Les mécanismes d'acquisition :**

La première forme d'apprentissage est celle de la répétition ou de l'accumulation d'exercices. Au travers de courbes d'apprentissages, on peut retracer la performance d'un individu en fonction des présentations successives de la situation d'apprentissage. Certains facteurs peuvent faire varier les performances (fatigue, motivation, attention, contexte de la situation...). La courbe se stabilise à une certaine valeur où ultérieurement, aucun progrès n'est remarqué. On se trouve alors dans le surapprentissage. Ce surappris est beaucoup moins sujet à l'oubli. Pédagogiquement, l'absence de surapprentissage conduit au risque de perdre les bénéfices de l'apprentissage. Il est à noter que l'existence d'une loi de répétition n'exclut pas qu'un apprentissage puisse se faire en une seule fois.

Une grande part des apprentissages peuvent être observés comme associatifs (liaison entre deux événements différenciés). C'est la proximité temporelle qui rapproche les deux événements. Mais l'apprentissage sera plus difficile si l'écart entre les deux est important

---

<sup>1</sup> Jean Berbaum, Apprentissage et formation, Que sais-je ?, PUF, 1984.



dans le temps. La sanction d'un acte qui ne survient pas immédiatement perd de son efficacité. La condition d'acquisition la plus favorable est évidemment celle d'une contiguïté constante et favorable, entre l'apprentissage et la sanction qui en résulte.

*La loi de Jost* a fait ressortir l'importance des pauses au cours d'un apprentissage. L'apprentissage fractionné est plus efficace que l'apprentissage concentré, tout en prenant garde de ne pas trop fractionner cet apprentissage pour qu'il conserve une cohérence dans son ensemble. Si le fractionnement est trop important, les mécanismes d'oubli prennent le dessus sur les bénéfices de l'espacement. Le fractionnement dépend directement du sujet et de la complexité de la tâche (plus la tâche est complexe, plus l'espacement des séances d'apprentissage doit être restreint).

Au début de leur établissement, les apprentissages traversent une phase pendant laquelle plusieurs stimuli amènent une réponse identique (cela s'appelle la généralisation des stimuli). Au fur et à mesure de l'avancement de l'apprentissage, la généralisation fait place à une différenciation accrue.

Il n'existe pas d'apprentissage isolé, toute nouvelle acquisition s'intègre à la totalité des acquisitions antérieurement formées. Son existence les modifie et elle-même sera transformée ultérieurement par celles qui suivront (cf. Piaget, *Mémoire à long terme...*). Cette structuration est une condition de la conservation de ce qui a été appris. L'oubli pourrait être dû à la non intégration d'un apprentissage dans un système déjà organisé auparavant.

### **C- Les apprentissages complexes :**

Les lois fondamentales de l'apprentissage ont été étendues à des activités plus complexes. L'acquisition d'habiletés sensori-motrices (musicien, sportif, artisan...) relève d'un entraînement assidu, contrôlé par des réactions fines (aspect musculaire au sein des apprentissages qui portent sur l'ajustement précis des mouvements et leur contrôle perceptifs). Les perceptions les plus familières et qui semblent spontanées sont de caractère *surappris*.

L'établissement d'habitudes intellectuelles, la formation de contenu de concepts, l'accumulation de connaissances généralisables, l'élaboration de règles de pensées et de stratégies efficaces dépendent de ces apprentissages complexes (cf. les modifications qu'apporte l'enseignement aux capacités intellectuelles). Le rôle exact que jouent les apprentissages dans le développement des caractéristiques proprement psychologiques de l'activité cognitive est toutefois encore mal connu et soumis à beaucoup de contestations.

### **III- Les traditions orales :**

La plupart des cultures humaines se sont développées par l'oralité, et donc sans aucun autre moyen de stockage des informations et de leur histoire que la mémoire de chacun.

La mémoire individuelle constitue un moyen de stockage possédant des limites

évidentes, surtout lorsqu'elle est utilisée seule et sans autre support de rétention d'informations. Les données de traditions orales sont le plus souvent évaluées en termes d'exactitudes et de fidélité de restitution du passé. Il est à noter que le mot fidélité doit être compris comme étant "ce qui fait sens pour la personne" qui se rappelle de la personne qui écoute. Cette fidélité évolue donc en même temps que la société. Les réalités changent aussi dans les sociétés de tradition orale, ce qui fait sens change dans le temps, tout en respectant les rites ou traditions. Si l'esprit de la tradition est conservé, l'interprétation (du récit ou de la mélodie, suivant le contexte) sera jugée fidèle et pertinente.

Dans les sociétés de traditions orales, la reproduction d'une histoire mot pour mot est inexistante. L'apprentissage se fait en grande partie par la narration elle-même. La dimension spatiale dans l'écriture est la seule qui permette une comparaison. Or les sociétés orales ne peuvent comparer au mot à mot, les variations ne peuvent donc être remises en question. Il existe toujours quelques différences (plus ou moins conséquentes sur le sens de texte). Pour eux, la notion de similitude est quelque chose de subjectif. L'accent est mis moins sur la répétition que sur la re-création dans les sociétés de traditions orales. Ils sont poussés vers la variation du fait de leur propre imagination et ingéniosité, leurs publics et le contexte. La question est de savoir s'ils pensent répéter ou créer à nouveau le texte. Sans texte écrit, il est difficile de savoir si deux versions d'un même texte long sont identiques ou pas. De plus, les conditions de narrations font que les différences sont "naturelles" et inévitables. En l'absence de cadre délimitant une narration, les changements sont plus importants et les différences d'autant plus évidentes.

Les poèmes oraux transcrits à l'écrit ont été influencés par ce passage à l'écrit qui effectue des transformations assez radicales. La narration a sa logique interne qui n'est pas identique à celle de l'écriture.

\*\*\*

Le travail de la mémoire n'est pas seulement un stockage, c'est un traitement des informations. Recevant des informations de sources sensorielles ou conceptuelles, la mémoire doit classer, organiser, éliminer, transformer, sous peine de surcharge. Puis le traitement mnémorique des informations nouvelles mobilise potentiellement toutes les informations déjà contenues en mémoire, qui peuvent être soumises à des variations elles aussi. On mémorise un événement en assemblant certaines perceptions, en les catégorisant, en y ajoutant des interprétations conceptuelles... Ce traitement de l'événement en mémoire implique de nombreux choix plus ou moins automatiques et inconscients dans l'arrangement des données. Ainsi, les événements ou versions des événements impliquant pour le sujet le plus de conséquences (notamment sur sa compréhension des événements) ont le plus de chance d'être préservés dans la mémoire. Il faut tenir compte des données affectives et sociales dans les récits de traditions orales.

La compréhension et la mémorisation d'événements sont des phénomènes psychologiques complexes qui ne peuvent se réduire à l'enregistrement d'informations. Elles mettent en jeu beaucoup d'autres facteurs.

## Deuxième Partie : Analyse des Interviews

Pour les besoins de ce mémoire, j'ai décidé d'aller interroger des musiciens utilisant la mémoire (sous des formes différentes) dans leurs pratiques.

### **I- Présentation :**

Jean Blanchard est un musicien traditionnel, cornemuseur, spécialiste des musiques du Massif central. A l'évocation du mot mémoire, il s'est tout de suite placé dans un contexte de musicien et de pédagogue, en situant la mémoire au niveau cognitif. Il met en avant la primauté de la mémoire orale et la plus grande utilisation qu'il fait de cette mémoire dans ses pratiques. Malgré tout, il admet quand même le caractère efficace de l'écriture, même si son réflexe est de revenir à l'utilisation de la mémoire orale, car il se sent plus à l'aise : *“Mais mon réflexe sera toujours d'aller vers la mémorisation car c'est le contexte où je me sens le plus libre et le plus tranquille, le plus proche de l'acte musical”*. Il est à noter que l'écriture permet une économie de moyens et de temps (à condition bien évidemment d'en maîtriser parfaitement le codage, ce qui n'est pas systématique dans ce genre de pratiques).

Gérard Le Vot, lui, se place en historien de la musique et voit le mot mémoire sous un angle différent. Comme il le dit lui-même, sa pratique étant “morte” et sédimentée à travers l'écrit, il perçoit la notion de mémoire comme un patrimoine, des traces infimes à conserver. De plus, le fait que la pratique de sa musique soit sédimentée amène un paradoxe dans son travail. Un répertoire médiéval existe bien actuellement, mais sur des supports écrits. Pour comprendre le fonctionnement de cette mémoire, il doit faire un travail d'analyse de ces écrits : *“Et pour aller chercher cette mémoire écrite, la comprendre, il faut être paléographe, c'est-à-dire qu'il faut faire un travail sur l'écriture”*, or, le chant est, par essence, vocal, donc transmis oralement, par le son. Il est à noter que Gérard Le Vot parle plus volontiers de mémoire gestuelle qu'il inclut dans la mémoire orale. Dans sa pratique, la mémoire du geste est importante, beaucoup plus que l'oralité car sa pratique a connu une rupture de transmission. Il essaie au travers de son activité de musicien d'aujourd'hui (avec une technique de jeu et des instruments modernes), de cerner le geste médiéval. À travers son travail de paléographe, il comprend cette musique, mais il ne peut en retrouver les racines, la façon “vraie” de chanter médiéval avec exactitude, il ne fait que des suppositions sur ce qu'a pu être le chant médiéval, en faisant notamment des comparaisons avec des pratiques traditionnelles “actuelles” qui pourraient s'en rapprocher. Même si ces pratiques ne sont pas à l'identique de l'époque médiévale, elles permettent de donner des pistes relativement précises sur ce qu'a pu être le chant au Moyen Âge. Pour son activité de musicien, il se définit clairement comme un musicien d'aujourd'hui avec une pratique liée à l'écrit (d'ailleurs même en concert, il utilise l'écrit et non pas la mémoire orale). Ceci le dérange un petit peu, car il est convaincu que cette musique était transmise oralement. Paradoxalement, c'est l'écrit qui fait vivre une musique orale.

*“Oui j'utilise la mémoire écrite. Non, je n'utilise pas de mémoire orale. Oui, j'utilise une mémoire gestuelle”*. Mais deuxième paradoxe, il utilise une mémoire gestuelle liée à une technique moderne (sur des instruments électriques ou électroniques) pour interpréter de la

“musique ancienne”. *“En revanche, j'ai une mémoire gestuelle liée à ma pratique de chanteur depuis 30 ans, et effectivement parce que j'ai chanté avec d'autres chanteurs (...) mais c'est, là encore un paradoxe, c'est-à-dire que je vais faire de la musique ancienne, de la musique médiévale avec un fond gestuel, un fond de mémoire technique lié aux instruments et à la voix, qui restent modernes, qui restent à mon expérience, et je ne peux pas faire autrement”*. Plus que de la musique médiévale revisitée, il joue sa musique, qui, de par son activité de chercheur, possède des inflexions médiévales, par l'emploi des modes, de structures rythmiques et riques médiévales.

## II- Sur quoi se structure leur mémoire :

Même s'ils ont une pensée différente, tous les deux construisent leur mémoire à partir d'un point commun : l'analyse des structures propres à leur pratique. Il apparaît clairement dans les deux interviews que l'analyse, qu'elle soit au niveau de la versification, de la structure mélodico-rythmique, du mode, ... est un des éléments clefs de la mémorisation.

Sur ce point, cela rappelle les idées de Jack Goody (ethnologue et anthropologue, spécialiste de l'oralité, de l'écriture et de la transmission orale), quand il exprime dans son livre<sup>2</sup> que l'on ne retient que ce qui fait sens. L'analyse est sûrement une des entrées pour donner du sens à la musique pratiquée ou entendue.

Jack Goody pense que les structures de remémoration n'ont rien à voir avec celles de l'analyse structurelle. Le support de la reproduction consiste principalement en événements et incidents de grande ampleur qui articulent “l'histoire”. L'histoire d'une articulation peut être très différente en fonction du contexte, du conteur... Il existe peu de témoignages sur des transmissions mot à mot, même dans les exécutions d'un même individu. Il existe une cohérence entre les versions d'un même thème, plus perceptible encore si l'on change d'exécutant. La notion de similitude est subjective. Les “chanteurs” ne connaissant pas l'écriture, varient les textes à cause (et peut être aussi grâce) de leur propre inventivité.

La mémoire de Jean Blanchard paraît essentiellement basée sur des structures, qui l'aident à se souvenir. Musicalement, cela peut être des modes, une structure de construction des phrases mélodiques, un certain type d'accompagnement... ou pour les textes la versification, le rythme de la phrase. La prose pose le problème de ces structures orales qui disparaissent.

Les structures sont relativement similaires dans une pratique traditionnelle donnée, ce qui facilite la mémorisation par la construction de schèmes mentaux, sur lesquels la mélodie vient “se poser”, ce qui permet le phénomène d'accumulation des mélodies. Mais il semble difficile de pouvoir garder en mémoire des centaines et des centaines de mélodies sans les confondre, les inverser, les mélanger ou sans l'intervention de mécanismes de rappels (cf. première partie de ce mémoire)... Ceci ressort dans l'interview de Jean Blanchard quand il parle du “petit jeu” des musiciens traditionnels : *“Il y a un petit jeu qui est tout à fait cruel mais très intéressant, qui consiste lorsqu'un compositeur de musique traditionnelle contemporaine arrive fièrement avec une nouvelle petite mélodie, à tout simplement décortiquer cette mélodie immédiatement en disant : “ça, tu l'as pris là, ça tu l'as pris là...”*.

<sup>2</sup> Jack Goody, Entre l'oralité et l'Écriture, PUF, 1994

*C'est drôle, c'est aussi un exercice mémoriel intéressant*". De plus, il confirme cette hypothèse quand il assimile composition et représentation, quand il explique sa démarche compositionnelle : *"Souvent, dans le cas d'une démarche de composition, en fait, on ne fait que réarranger dans un ordre différent divers éléments rythmiques, mélodiques, empruntés à diverses mélodies déjà emmagasinées dans le stock mémoriel"*. Il semblerait que ces capacités de mémorisation soient plus développées chez les musiciens traditionnels que chez les musiciens classiques qui eux, ont toujours la possibilité de "revenir" sur la partition.

Jean Blanchard pose sa mémoire sur une analyse orale, consciente ou inconsciente des éléments qui constituent l'identité d'un morceau (éléments émotifs, historiques, musicaux divers...). Tout ceci intervient pour une classification dans la mémoire, qui peut permettre une meilleure mémorisation. Pour lui, la mémoire reste quelque chose de naturel.

Dans son activité de recherche, Gérard Le Vot tend vers l'exactitude plus que la reproduction à l'identique. Le fait que sa pratique soit "morte" implique qu'il ne puisse que s'approcher de cette pratique, sans ne jamais pouvoir aboutir. Il ne se porte donc pas en gardien de la tradition, au contraire de Jean Blanchard qui pense jouer dans l'esprit de la tradition, tout en admettant que sa musique a évolué et que chacun fait individuellement évoluer sa pratique. Malgré le fait que les pratiques ne soient pas les mêmes, les structures du répertoire demeurent et un rôle social est accompli par les musiciens traditionnels.

Par contre, Gérard Le Vot analyse la structure métrique et rimique des chansons et place cette analyse comme étant fondamentalement un aide-mémoire pour le chanteur médiéval de l'époque (tout comme pour Jean Blanchard, ce sont des structures, qui reviennent, et qui, à force, sont assimilées et peuvent paraître "naturelles", devenant en quelque sorte des réflexes). *"Aussitôt qu'on a un mètre, on peut mémoriser"*. Selon Gérard Le Vot, le schéma rimique aide aussi à mémoriser (pour le chanteur beaucoup plus que pour le musicien d'ailleurs). *"La variation des timbres sonores"* est pour lui une mémoire de la chanson. D'autres éléments formels l'aident à la mémorisation, comme la césure dans le vers, la coupure à mi strophe... Ce qui crée une notion de circularité, donc un élément d'aide à la mémorisation supplémentaire (toujours par la répétition). Pour lui (et dans son répertoire), la mélodie n'est pas prédominante (il donne l'exemple de textes avec plusieurs mélodies). L'essentiel du chant médiéval resterait la métrique, et la formule de rimes. Il parle aussi de mémoire mélodique au travers de réminiscences (point commun avec Jean Blanchard, car tous les deux utilisent ces réminiscences dans leur acte compositionnel). La mélodie s'articulerait donc essentiellement sur ces schémas rimiques et métriques.

### **III- Apports de l'Écriture :**

Jean Blanchard pose le système d'écriture de la musique européenne (le solfège) comme un fait récent, et en définit les différents rôles (tout en précisant que les écritures n'existent pas depuis toujours). Le premier rôle de l'écriture de la musique était un rôle "mémoriel", qu'il assimile à un "pense-bête". Ces écrits ne comportaient pas la totalité de la musique (ce qui est impossible), mais seulement un aide-mémoire pour le Chantre (en faisant allusion notamment à l'écriture neumatique des IX<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècles). Ce sont essentiellement des indications de gestes, de mouvements (mémoire gestuelle)... pour que le chanteur ou le

musicien se repère visuellement. Ce n'est pas un rapport direct à la note et au rythme. Il assimile de préférence ce phénomène à la volonté de se souvenir, de laisser des traces aux générations futures (le matériel musical étant déjà connu par l'exécutant), plutôt que de créer une démarche d'apprentissage par l'écriture.

Jean Blanchard définit les systèmes basés sur l'oralité comme antérieurs à cette période, en faisant le parallèle avec la langue parlée, où l'on apprend à parler avant d'apprendre à écrire. Toutes les langues ont été construites sur des structures orales, sur le rapport entre "le sens et le son".

La pratique aisée du langage oral conduisant à celle du langage écrit, il est logique de passer à l'écrit lorsque l'oral est pleinement maîtrisé<sup>3</sup>.

Pour Jean Blanchard, le système d'écriture actuel de la musique n'est pas une globalité. Le système solfègique définit le discours musical, car la hauteur et la durée sont notées précisément. Ce système d'écriture est le plus rationnel pour représenter la musique. Mais selon lui, au rôle mémoriel, l'écriture a ajouté un rôle prescriptif (obligation de réaliser exactement ce qui est écrit), ne laissant que très peu de liberté à l'interprète, tout en précisant que les systèmes basés sur l'oralité admettent toutes les inventions et variabilités imaginables (à condition de respecter la logique interne des œuvres et de la culture). Il existe quand même des schèmes et des éléments qui structurent la musique de tradition orale. Le changement apporté est radical. Auparavant, en effet, les systèmes mémoriels ne donnaient qu'une partie des indications. Cette bascule vers le prescriptif va inverser la façon de penser la musique, car ce système va devenir l'outil de création de la musique. C'est dans la période où s'installe définitivement l'écrit que va s'opérer la bascule entre l'oralité et l'écriture (en Occident du moins).

Il paraît évident que pour un musicien traditionnel confirmé, la pratique de l'oralité et de l'écriture sont indispensables, afin d'user de la complémentarité des deux systèmes. L'oralité pourrait suffire mais enfermerait le musicien dans son type de musique. Selon Jean Blanchard, l'avantage des musiques traditionnelles est "*une prise directe du musicien avec le produit sonore*", où l'écrit n'est utilisé qu'en complément, pour vraiment parfaire l'assimilation de données.

Par rapport au rôle de l'écriture, Jean Blanchard précise que celle-ci a amené l'exactitude dans la reproduction, mais aussi le risque d'erreur.

Dans l'apprentissage de la musique, selon Gérard Le Vot, il ne peut pas y avoir de tradition orale. Par contre il existe une tradition gestuello-écrite (réaction suite à un signe écrit).

Concernant le rôle de l'écriture, Gérard Le Vot le pense plutôt comme la volonté de ne pas perdre une tradition. Il précise : "*C'est pour des raisons de mémoire, et non pas pour des raisons de divulgation ou de pratique musicale. On ne va pas noter pour chanter ces chants-là, on va noter pour ne pas les perdre*". Donc, l'écriture n'a pas un rôle d'apprentissage à l'origine, mais de communication entre les générations. Jack Goody confère, lui aussi, plusieurs rôles à l'écriture, c'est un des moyens qui permet le stockage des données (pour communiquer entre les générations), la communication directe (à l'intérieur d'une génération),

---

<sup>3</sup> Andrée Girolami-Boulinier, L'apprentissage de l'oral et de l'écrit, Que sais-je ? , PUF, 1993.

qui provoque des effets cognitifs et sociaux. La publication du texte écrit rend inutile le recours à la médiation personnelle de l'auteur. Il n'y a plus les transformations dues à l'oralité, et notamment au potentiel créateur et inventif de chacun (les écrits restent...). Tout comme dans les musiques traditionnelles jouées par Jean Blanchard, la notation n'est pas prescriptive, elle existe dans le but de ne pas oublier (aide-mémoire pour les chantres de l'époque et conservation du patrimoine pour les générations futures. Ils apprenaient de toute façon leur répertoire oralement). Par ailleurs, Gérard Le Vot précise que la notation s'est faite dans l'optique d'une mémoire savante (dans le cadre religieux essentiellement). La relation écriture-fidèles est alors inexistante, l'apprentissage se faisait toujours de manière orale et répétitive.

Un autre moyen mnémotechnique possible pour améliorer la mémoire (ou pour apprendre les Textes Sacrés, par exemple) était la psalmodie. Cela permettait de donner du rythme à un texte, donc une notion "d'enchaînement" des idées pour mieux mémoriser... Une phrase en amène une autre, qui en amène une autre... Phénomène de "chaînage" dans la structuration de la mémoire.

Gérard le Vot pense que mémoire orale et mémoire écrite sont fondamentalement différentes. La mémoire écrite est dépendante de la feuille de papier. Ce papier détermine une organisation géographique et de fait l'organisation de la mémoire sera visuelle. *"C'est au moment où on va inventer la notation diastématique (IX<sup>e</sup> siècle), puis la portée (XI<sup>e</sup> siècle) que l'on va passer du caractère grave et aigu des sons à la représentation de ce type de caractère du bas vers le haut, c'est-à-dire qu'on est passé de caractères très strictement physiques, grave-aigu, à un caractère qui est géographique, lié à une surface, grave devient bas, aigu devient haut"*. L'écrit permet donc de définir des choses ou des événements par d'autres types de représentations que les mots (l'image notamment). De plus, l'écriture permet une représentation linéaire et non plus abstraite, on peut "coucher" le temps sur le papier. L'écriture a permis l'organisation et la proportion. Gérard Le Vot définit la mémoire écrite comme étant abstraite et conceptuelle. Il pense cette mémoire comme étant fondamentale, sinon on aurait perdu toute trace de notre passé et *"quand on ne sait pas d'où on vient, on ne sait pas où on va"*.

La mémoire orale s'organise différemment suivant les cultures, mais il existe des points communs, des invariants. Elle n'est pas abstraite. Il la situe beaucoup plus près du geste, donc plus concrète. Le futur de la mémoire lui semble beaucoup moins sûr, du fait du développement du multimédia qui "écrase" tout sur son passage, y compris des cultures de traditions orales anciennes.

En guise de complément, l'écriture a provoqué la perte d'un rôle social avec l'apparition de l'autodidacte, celui qui apprend par ses propres moyens, notamment dans les livres. Il apprend en l'absence de médiation humaine. Cela rend l'acquisition des connaissances beaucoup moins personnelles. De plus, elle a amené une standardisation, et donc un appauvrissement culturel, mais a favorisé la communication (que ce soit dans ou entre les générations). L'écriture a bouleversé le rapport au savoir, le discours a été formalisé.

#### **IV- Le “par-cœur”, oralité ou écriture :**

Au sujet de la reproduction à l’identique, Jean Blanchard confirme l’hypothèse selon laquelle celle-ci n’est pas possible en dehors de toute graphie. Même en des circonstances analogues, deux productions ne peuvent être exactement les mêmes. Mais les mêmes phénomènes peuvent être étudiés en musique écrite, du fait que l’Homme n’est pas infallible... Cependant pour l’auditoire “traditionnel”, les “différentes” versions pourront être considérées comme “identiques” si chacune remplit son rôle social et culturel au moment voulu.

Le “par-coeur” est fonctionnel et issu de la culture écrite. Ce n’est pas de l’oralité. L’écrit (le modèle fixé) sert à l’apprentissage puis à la correction au mot à mot (ou note à note). Pour Jean Blanchard, ce n’est qu’une barrière supplémentaire dans les traditions écrites pour élever le niveau d’expertise.

Sur le “par-cœur”, les deux interviewés se rejoignent en disant que ce n’est pas de l’oralité. Ce sont deux notions différentes.

Il est important de noter que les différences de capacités de la mémoire d’un individu à l’autre peut dépendre fortement des centres d’intérêts de chacun. On ne retient que ce que l’on apprécie ou qui produit un effet fort sur notre personnalité (physique ou morale).

Apprendre par cœur consiste en un processus de répétition de séquences plusieurs fois de suite, jusqu’à un enregistrement correct. La répétition délibérée est une façon de concentrer son attention en éliminant les autres informations extérieures. Ceci est difficile dans les traditions orales, et la difficulté provient de l’impossibilité à reproduire deux fois la même version orale (d’un texte ou d’une musique), bien que certaines formes orales stéréotypées soient mémorisées de manière exacte (notamment les chants)... Dans la transmission orale, il faudrait plutôt parler de la reconstruction d’une suite d’événements complexes.

#### **V- Fidélité ou authenticité :**

Sur le problème de la fidélité, Jean Blanchard est conscient que la musique qu’il produit a évolué par rapport aux “origines”. L’élément le plus important restant semble être l’élément structurel, ce qui ne laisse pas la possibilité de fixation définitive et globale du système sonore. En effet, il y a toujours invention et improvisation (par l’ornementation notamment) dans le matériel mélodique, même si le matériel structurel est stable. Il définit le matériel structurel comme : une échelle, un tempérament, un mode, une structuration rythmique... éventuellement un texte. Pour lui, la fidélité est un équilibre entre la variation et le respect de structures. Avec ces échelles “verticales”, il existe une structuration orale au niveau horizontal. Différents événements se succèdent, avec des pôles forts (un début, des points importants à ne pas oublier et une conclusion, une chute), mais entre ces pôles dominants, “*cela bouge furieusement*” (avec des “oublis”, des rajouts... en fonction de l’inventivité du conteur ou du musicien).



Il y a divergence sur les mots fidélité et authenticité dans les deux interviews.

- Jean Blanchard trouve le mot fidélité plus approprié et plus réaliste. Pour lui, *“l’authenticité relève du Mythe”*. Il place la notion de fidélité uniquement sur ce qui, pour lui, est sûr : structures, système d’interprétation (avec des systèmes connus, mais non écrits et facilement repérables)... qui amènent à la construction de styles. Il reste conscient que mélodiquement, deux versions à l’identiques ne sont pas possibles, du fait de l’absence d’écrit, pas plus que la comparaison de deux versions semblables.
- Gérard Le Vot préfère, lui, le terme d’exactitude. Mais ses notions d’exactitude se basent toujours sur les écrits, en accord avec les musicologues médiévistes, les philologues, les paléographes... Pour ce qui est de l’interprétation, il revient toujours à son paradoxe, à savoir de faire revivre une musique qui n’existe plus que dans l’écrit, dont le geste a été “rompu”.

Jack Goody place prioritairement cette notion de fidélité dans l’optique du respect des traditions et de logique dans un contexte socio-culturel, au travers d’une tradition. Si le récit raconté ne remplit pas sa fonction sociale, ne rentre pas dans le cadre du rite dans lequel il doit être, il ne sera pas considéré comme authentique. Par contre, il peut se différencier d’une version précédente, mais remplir pleinement son rôle. Alors ce récit sera reconnu comme fidèle à la tradition.

## **VI- Limites de la mémoire :**

Jean Blanchard estime que les limites de la mémoire sont très lointaines de nos possibilités d’Occidentaux, que la travailler est un entraînement, une spécialisation, un métier... une autre culture. Selon lui, la seule survivance de ces “Professionnels de la mémoire” dans notre société écrite sont les comédiens.

Gérard Le Vot resitue d’abord les différents types de mémoire dont on a parlés pour en voir les avantages et les inconvénients.

La mémoire écrite a des qualités exceptionnelles, celle par exemple de visualiser des éléments sur une feuille, sur un support. Elle permet notamment de s’arrêter, de revenir en arrière... Un des défauts, c’est qu’elle n’est qu’une représentation, il ne faut donc pas la prendre comme quelque chose de complet. Par exemple, musicalement, elle permet de représenter la hauteur et la durée des sons, mais ce n’est pas “le son”. La mémoire écrite se situe sur un temps extrêmement long (puisqu’on peut conserver). De plus, c’est une mémoire que l’on peut consulter à tout moment.

La mémoire gestuelle-orale a des limites. La parole ne peut pas se “reprendre” *“une fois que c’est dit, c’est dit...”* Donc la parole est fondamentalement importante dans les sociétés traditionnelles et on ne peut pas tricher avec. *“Dans notre culture, tricher avec sa parole, cela n’a aucune importance, c’est le droit qui prime ; sur le droit, vous plongez, mais jamais sur la parole”*. Il est à noter que la mémoire gestuelle est une mémoire de lenteur (il faut du temps pour apprendre les gestes). La mémoire orale est une mémoire de l’instant, c’est au moment où on le dit que ça prend effet.

Pour la mémoire des technologies (Gérard Le Vot signifie que c’est une mémoire de

vitesse), elle permet de démultiplier (et même plus) une version. La même version d'une chanson, par exemple, peut être entendue par des centaines de milliers, voir des millions de personnes, ce qui est impossible dans une tradition de transmission orale.

Les trois types de mémoires peuvent être bénéfiques, comme elles peuvent toutes être désastreuses. Gérard Le Vot pense que la mémoire est la substance même de l'Homme, l'Humanité. Mais il existe plusieurs mémoires. *“Sans mémoire nous ne sommes pas des Hommes”*.

## **VII- Rôle socio-culturel de la mémoire :**

La qualité musicale dans les musiques traditionnelles ne s'identifie pas forcément à la virtuosité, mais plus à la fonction sociale et à la pertinence de l'intervention dans le contexte. Il existe aussi une dimension de compétition qui différencie l'efficacité et la virtuosité entre experts. Néanmoins, ceci se place plus dans le domaine de l'émulation que de la compétition.

La musique traditionnelle semble encore jouer un intérêt social, mais celui-ci a évolué, notamment dans certains cercles. Elle est devenue un produit plus commercial, un produit de consommation, plus qu'un réel besoin individuel et collectif

Les avis de nos deux musiciens sont partagés sur le contexte social. Gérard Le Vot considère qu'on ne peut recréer le contexte social du passé, donc qu'on ne peut créer que de la “revivification” (de l'Anglais *“revival”*, phénomène social des années 60, d'un retour à certaines traditions, notamment pour le folklore musical. Ce phénomène s'est développé aux États-Unis avec le style Country, et a atteint son apogée à Woodstock), qui sont des ersatz de ce qui a pu exister auparavant.

Jean Blanchard pense de même, mais il ajoute que de nouveaux contextes sociaux se sont développés et s'intègrent dans ce système, que les gens ont besoin d'événements de masse (référence aux “rave”).

## Toisième partie : Réflexion sur la place de la mémoire dans l'enseignement dit classique de la musique

Dès son origine, l'enseignement a favorisé les exercices de mémoire<sup>4</sup>. La copie au mot à mot est le symbole du passage de la mémoire dans l'acte d'écriture. L'écriture permet à son détenteur de passer d'un stockage auditif (intérieurisé) à un stockage visuel (extérieur à l'individu), ce qui a eu pour effet de bouleverser l'organisation interne des individus dans leurs rapports à la connaissance. La différence essentielle entre une tradition écrite et une tradition orale, c'est que l'une exige une adhésion fidèle au texte et l'autre laisse une grande part d'invention à l'orateur. D'ailleurs, dans les traditions orales, une personne (et une seule) est à la fois récitant et créateur, alors que dans les civilisations écrites, deux personnes entrent en jeu: un compositeur et un interprète, un auteur et un lecteur, un dramaturge et un acteur...

### **I- La lecture :**

La compétence dont nous avons sans doute le plus besoin pour développer notre connaissance du monde est la lecture. Cette seule compétence nous donne le contrôle d'une étendue énorme de connaissances, d'informations et de littératures.

La lecture implique une répétition muette du discours imprimé et met en fonctionnement des mécanismes de mémorisation. Elle peut aussi passer directement dans la mémoire auditive. Elle est alors immédiatement transformée en sons audibles sans passer par l'oreille (phénomène observable chez les gens possédant l'oreille relative ou absolue).

Pour autant, ce serait le mode d'acquisition le plus courant pour la mémorisation à long terme. La lecture nous permet le stockage et la construction des connaissances dans la mémoire. Dans nos lectures, les mots peuvent être répétés dans différents contextes. Ceci nous permet d'apprendre simultanément l'écriture du mot, mais aussi sa compréhension dans tous ses sens (abstraites ou concrets). La lecture serait donc une sorte de calcul du sens s'appuyant sur les connaissances structurées de la mémoire sémantique.

Il est à noter que la vitesse de lecture est variable, que les yeux "butent" notamment sur les mots ou concepts difficiles. L'enregistrement de ces mots est plus long et difficile. D'autres modes de stockages sont connus, en particulier chez les enfants. L'image est la première source d'information pour la mémoire sémantique (à partir de l'observation). Ainsi, tous les documents visuels sont des sources inépuisables de stockage pour la mémoire. De plus, par la maîtrise de la lecture, apprendre n'est plus une nécessité puisqu'on peut consulter à tout moment (mais il faut tout de même apprendre certaines notions, sous peine de ne pouvoir s'intégrer au reste de la société).

Lire de la musique, bien évidemment... Mais avec quel projet ? Peut-on considérer que dans une classe de déchiffrage la lecture joue son rôle (voir un principe ou concept sous différents angles, afin d'en comprendre tous les tenants et les aboutissants, tous les sens...)?

---

<sup>4</sup> Jack Goody, op.cit.

Dans ces classes, la lecture devient parfois un exercice de réflexion où l'analyse et la compréhension de la partition sont mises de côté (ce qui veut peut-être dire un non apprentissage).

La lecture reste quand même le moyen privilégié pour de nouveaux apprentissages, un outil indispensable à la recherche d'informations et à l'enrichissement personnel.

## **II- La répétition-imitation :**

L'apprentissage par imitation consiste à utiliser l'expérience d'une autre personne dans la même activité, donc sans situation de recherche, afin d'aller plus vite dans son propre apprentissage. Ceci nécessite, l'observation d'un phénomène, la rétention et la reproduction. Cet apprentissage peut être plus efficace s'il y a reconstruction mentale avant une reproduction immédiate.

La répétition-imitation est un phénomène à priorité auditive. Elle diffère d'une "relecture", car il peut exister des interférences de lecture (notamment si elle est hésitante). L'écriture ajoute un élément spatial et visuel à la mémorisation. Elle passe tout de même dans le réseau auditif pour une meilleure conservation (double codage). Mais surtout, elle facilite les procédés de répétition, car le texte permet aussi bien de répéter que de "vérifier".

Dans toutes les sociétés, les individus détiennent une grande quantité d'informations dans leur patrimoine génétique, leur mémoire à long terme et leur mémoire à court terme. L'accumulation d'éléments dans la mémoire fait partie de la vie quotidienne, notamment par l'imitation et l'action (la théorie ne permet pas tout), sachant que l'intention de départ n'est pas de mémoriser, mais de pouvoir refaire ultérieurement.

D'après certaines expériences aux États-Unis, des chercheurs ont mis en place des programmes de mémorisation, permettant aux élèves d'apprendre des notions nouvelles dans un contexte et une mise en situation. Ainsi, il apparaît nécessaire de s'entraîner régulièrement pour apprendre et d'exercer sa mémoire à chaque niveau d'apprentissage. Plus on fait travailler la mémoire, plus cette dernière est performante. La répétition joue aussi un rôle important, elle permet également de ne pas oublier.

Pédagogiquement, on pourrait envisager cet entraînement à mémoriser pour la construction de schèmes. Des éléments de variations pourraient être introduits par l'intermédiaire de consignes imposées. Ceci devrait produire un phénomène d'imitation-improvisation qui permettrait aux apprenants de régler des problèmes techniques, de construire les principales caractéristiques des notions à étudier... le tout par le jeu et éventuellement l'émulation.

### III- L'analyse :

Dans les classes d'analyse, on étudie volontiers les formes mais sans doute beaucoup moins les structures, cette logique qui perdure au travers des esthétiques... Avant d'aller plus loin, il semble important de distinguer la structure et la forme.

Le mot "forme" peut être interprété de deux façons : soit il représente la construction générale d'un morceau (le nombre de parties : forme binaire, ternaire, rondo...), soit les relations entre ces parties (forme Sonate)<sup>5</sup>. La forme d'une pièce de musique est due au fait qu'elle contient un certain nombre de parties, qui diffèrent plus ou moins par leur contenu, leur caractère et leur climat, leurs tonalités, la présentation, le développement des idées et leurs enchaînements... Tous ces éléments peuvent fournir les matériaux nécessaires à la construction d'unités plus grandes, différentes, suivant les exigences de la structure.

La structure articule un texte, tout en se dérochant au moment de la penser. Le fonctionnement de toute langue obéit à des règles qui sont mises en œuvre, sans en connaître explicitement le système dont elles relèvent. L'idée de structure implique que l'on travaille sur un ensemble déterminé de données, où chaque signe n'est signifiant que pour un autre signe dans leurs relations. De plus, la structure serait susceptible de perdurer au travers des esthétiques, et ce qui perdure serait de l'ordre de la métrique et de la rythmique.

La forme serait le style général, l'aspect global d'un morceau alors que la structure en serait l'organisation interne.

L'analyse apparaît comme un élément clef de la mémorisation, que cette analyse soit consciente ou inconsciente. Mais elle est efficace si elle est suivie d'une pratique immédiate, sous forme d'analyse comparative avec des éléments déjà connus. Toute nouvelle information s'engrangerait alors dans un aller-retour avec la mémoire, lieu du classement des schèmes structurels.

A partir de ces constatations, comment, dans un enseignement instrumental, faire surgir une analyse et la compréhension de ces structures ?

Pourquoi ne pas partir des concepts mis en œuvre pour aller vers la partition, plutôt que d'utiliser systématiquement l'écrit unique qui ne peut être une fin en soi ?

Dans le même ordre d'idées, il paraît en effet intéressant de débiter l'apprentissage instrumental en mettant l'accent sur une approche orale d'un tout premier répertoire. Ce système d'imprégnation peut évoluer vers une complexification de ce mode de fonctionnement en même temps qu'une formalisation écrite. Manier avec habileté les structures d'un code dans leurs rapports les unes par rapport aux autres permet de préciser ou de nuancer un discours ou une interprétation.

### IV- Le "par cœur" :

L'existence d'un original fixé par écrit rend le processus de mémorisation au mot à mot

<sup>5</sup> Arnold Schoenberg, Fondements de la composition musicale, M&M édition.

(ou note à note) beaucoup plus facile. Seules les sociétés fondées sur le manuscrit rendent la mémoire du mot à mot possible.

Dans l'enseignement classique, le "par-cœur" tient une grande place (notamment dans l'apprentissage de certains instruments). Pourtant, ce n'est nullement une pratique de l'oralité, mais bien une pratique dérivée de l'écrit. La justification habituelle de ce genre de travail est qu'il permet d'être plus libéré, détaché de la partition, pour interpréter à l'intérieur de la musique. Il est vrai que lors d'un apprentissage, le "par-cœur" permet effectivement de mieux intérioriser le contenu et de s'approprier de nouvelles acquisitions. Mais il apparaît clairement que pour interpréter à l'intérieur de la musique, il convient de jouer avec la matière sonore, la manipuler et manipuler les concepts qui s'y rattachent. Comme le pense Jean Blanchard, l'usage du "par-cœur" dans la culture dite classique conduit à une sélection toujours plus exigeante dans un but d'élitisme.

Le "par-cœur" ne peut être assimilé à l'oralité. C'est une pratique annexe de la tradition écrite, elle induit une réalisation note à note de ce qui est écrit, et par là même la notion d'erreur. L'oralité se situe plus dans un espace de liberté sur l'ornementation, la variabilité (appliquées à un squelette mélodico-rythmique) et sur des pratiques d'improvisation-émulation.

Dans les musiques de l'oralité, le travail de mémoire est justement facilité par ces schémas mélodiques, rythmiques, "harmoniques"... répétés, qui provoquent une mémoire pratiquement immédiate chez certains, selon le témoignage de Jean Blanchard.

Cette *analyse orale* immédiate serait donc une stratégie de mémorisation par accumulation. Il paraît plus difficile d'y parvenir en musique classique tant les structures musicales sont nombreuses et variées. Elle pourrait par contre s'avérer utile pour étudier une forme musicale précise.

Si, par exemple, on veut assimiler le menuet et ses caractéristiques, le fait de jouer beaucoup de menuets doit inconsciemment permettre une mémorisation de plus en plus aisée de nouveaux menuets, par la construction et l'intériorisation de schèmes mentaux liés à la structure des menuets, notamment sur les points d'appuis, le tempo modéré, une carrure binaire de deux fois quatre mesures... (mais ceci est peut-être un raccourci rapide, que d'autres éléments entrent en interaction avec ces facteurs).

## Conclusion

Le terme “mémoire” possède plusieurs acceptions. Mais que ce soit dans le sens d’un patrimoine ou au sens cognitif, la mémoire revêt l’importance d’un objet précieux à conserver. On constate qu’elle est nécessaire et indispensable à tout apprentissage, quelle que soit sa forme.

La mémoire biologique possède un fonctionnement complexe, mais les “allers-retours” entre la mémoire à court terme et la mémoire à long terme permettent d’expliquer l’accumulation d’informations en mémoire par la transformation de schèmes de type piagetien. C’est la structuration de la mémoire.

Les mécanismes d’acquisition de données en mémoire, qui sont donc susceptibles de nous intéresser pédagogiquement, sont multiples et variés (la répétition, l’entraînement, la lecture, l’analyse structurelle, la transmission orale également...). Ceux-ci permettent éventuellement, nous l’avons vu plus haut, la mise en place de situations pédagogiques incluant des phénomènes mnémoniques oraux à l’intérieur d’un enseignement basé sur l’écrit.

De fait, reste-t-il au pédagogue à rechercher dans chaque situation d’apprentissage, un compromis cohérent entre l’écriture et l’oralité, l’acte positif d’enseignement qui offrirait les avantages de la transmission orale en les incluant dans une pratique pédagogique basée sur l’écrit.

Jean Blanchard : *“L’idéal serait que les apprentis musiciens, les futurs musiciens, puissent bénéficier de l’apport d’un complément de l’oralité et de l’écriture mais dans un contexte d’équilibre et de complément”.*

Merci à toutes les personnes qui m’ont aidé à l’élaboration de cette réflexion

# Annexes



***Interview Jean Blanchard, musicien, compositeur et directeur du Centre de Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes.***

***Quand on parle de mémoire, on met en perspective beaucoup de notions comme mémoire et oralité, mémoire et écriture, savant, populaire...***

***Où vous situez-vous en tant que musicien, à quelle place ?***

Bien, alors. Je vais déjà indiquer que historiquement, et c'est une évidence, mais qui est bonne à rappeler, dans les cultures musicales qui peuvent être connues, repérées, analysées, soit de manière contemporaine sur toute la surface du globe, soit dans une perspective historique, l'écriture, telle qu'on la conçoit dans le système de pensée la musique européenne, c'est-à-dire le solfège principalement, est très récente. Historiquement, on peut faire un retour sur un millénaire, plus si on considère quelques traces préexistantes dans les cultures antiques. Je pense aux cultures moyennes orientales également. Ce qui est certain, c'est que l'écriture a plusieurs rôles quand elle existe. Ce sont ces rôles-là qui ont d'ailleurs présidé aux différentes étapes de stabilisation du système d'écriture occidental. Le premier rôle qu'on peut connaître, c'est un rôle mémoriel, c'est-à-dire de l'ordre du "pense-bête". C'est ce qui préside à l'apparition des systèmes successifs de neumes pour la musique occidentale. Ces "pense-bêtes" peuvent faire appel à des éléments mémoriels variés. Cela peut être, comme pour le système de neumes, des indications de mouvements mélodiques : ça monte, ça descend. Cela peut être des indications de gestes, ou de rapports géographiques entre l'instrumentiste et le dispositif sonore de l'instrument qu'il utilise, c'est la floraison de systèmes de tablature qui numérote les positions géographiques, les doigts par exemple qui font une transcription du geste à accomplir. Il y a d'autres systèmes d'écriture dans d'autres types de culture qui relèvent de cette volonté de se souvenir. De se souvenir de quelque chose qui est préexistant, et de se souvenir de certains éléments qui président à la création du sonore.

***C'est pas une globalité en fait ?***

Cela n'est que très rarement une globalité. Le système d'écriture qui définit le plus précisément un discours musical est le système solfégique puisqu'on a au moins deux des éléments constitutifs du sonore organisé, c'est-à-dire la hauteur et la durée qui sont indiqués. Donc, à ce rôle strictement mémoriel, c'est-à-dire ce rôle de l'écriture qui aide à se souvenir de quelque chose de préexistant, s'est substitué de manière assez récente historiquement, un rôle prescriptif qui s'est orienté vers l'obligation pour l'instrumentiste ou le vocaliste de réaliser strictement ce qui est écrit. C'est un changement radical dans la mesure où tous les systèmes d'écriture de l'ordre du mémoriel ne donnent qu'une certaine partie des indications, laissant une grande marge de liberté et surtout je le redis, n'étant que des "pense-bêtes", c'est-à-dire que le matériau musical est pré-connu. La bascule du mémoriel vers le prescriptif a amené une révolution dans la manière de penser la réalisation musicale. Et c'est la bascule entre le grand système d'oralité et le système d'écriture prescriptive dont l'aboutissement, on le connaît pour l'Occident, va plus loin puisque cet outil d'écriture, cette graphie, cette représentation plane dans l'univers sonore va aussi servir d'outil de création. Cette notion est également très importante. Et l'aboutissement total du système tel qu'on le connaît maintenant, c'est entre l'outil de création et l'aspect prescriptif, c'est la relation univoque entre l'idée musicale du créateur telle qu'il la jette dans son système graphique sur le papier, et l'obligation de l'interprète d'être fidèle au plus près de ce qu'il lit.

On a une bascule culturelle profonde. Globalement, les systèmes basés sur l'oralité sont historiquement antérieurs, le parallèle avec la langue parlée est tout à fait valable, pertinent, dans la mesure où, on le sait, la grande majorité des langues inventées dans les sociétés humaines ont été conçues dans l'oralité. C'est-à-dire ont été basées sur une structuration de mémoire orale, de rapport entre du sens et des phonèmes, du son et du sens.

Même chose dans le contexte sonore, on a dans les systèmes d'oralité, la présence de structures. Et ce sont ces structures qui sont le support mémoriel ainsi que la caractéristique culturelle des productions sonores et musicales d'une culture. L'oralité ne signifie surtout pas que le système permette toutes les inventions et toutes les variabilités. Dans le système tel qu'on peut le décrire de "musique du monde", on a toujours des caractéristiques structurelles dans un système, produites comme une langue, par une culture.

***Justement, dans les musiques de tradition orale, on entend beaucoup parler de fidélité, par rapport à tout ce qui est avant, de reproduire à l'identique. Est-ce que vous pensez que c'est une reproduction à l'identique ?***

Évidemment que non. Comme pour la langue, je maintiens cette analogie, pour laquelle la science (les linguistes) a prouvé de longue date qu'on a une évolution permanente, avec des règles. Mais autour de structures linguistiques qui correspondent à toutes les règles qu'on peut connaître... Pour l'aspect musical, on a une rémanence structurelle, mais qui laisse évidemment possibilité à l'évolution. Il n'y a jamais possibilité de fixation définitive de la globalité du message sonore. Cela n'existe pas. On a une stabilité des structures, mais évolution au sein de ces structures. Et donc pour chaque individu qui produit un message sonore, une série de structures sont à respecter (échelle, tempérament, modalité, structuration rythmique, importance du texte quand c'est une chanson, si c'est un texte chanté...). Mais à l'intérieur de ces canevas forts, on a des possibilités de libertés qui seraient de l'ordre de l'ornementation ou de l'interprétation, c'est vaste.

Donc, pour répondre à ta question, c'est un équilibre entre la variation, la modification et le respect de structures. Tout simplement parce les systèmes musicaux sont des objets culturels. Et les objets culturels sont soumis à cette position dialectique entre l'obligation par la société de reproduire, surtout si cela rentre dans le cadre de rituel, et puis cette notion qui paraît très difficile à comprendre de besoin de nouveauté et de modernité dans les contextes des cultures traditionnelles. Pour nous, occidentaux du début XXI<sup>e</sup> siècle, le gros piège est de projeter sur les témoignages d'oralité une idée, un mythe de stabilité sur un long temps. En fait, dans toutes les sociétés qu'on peut connaître, il y a toujours une part d'invention et de valorisation de l'invention qui vient en conflit, en contradiction permanente avec l'obligation de reproduction de l'objet tel qu'on la pré-entendu dans le contexte rituel.

***A ce propos, dans les sociétés de tradition orale, on parle aussi beaucoup de logique pour l'orateur ou pour le musicien. Il faut que ça ait une structure logique, que ce soit quelque chose qu'ils comprennent en fait. On parle aussi d'interactions socio-culturelles, c'est-à-dire que le fait que quelqu'un raconte à une période de sa vie une histoire, ou joue une musique, il va se passer des choses dans sa vie, et peut-être que dix ans plus tard justement c'est pour ces raisons qu'il ne la jouera plus de la même façon. Je voulais savoir si vous pensiez cela ?***

Oui, évidemment. Il y a l'environnement émotionnel, l'environnement social qui font qu'une reproduction à l'identique est inimaginable, ce n'est pas possible hors écriture. Le projet

n'existe même pas. Enfin, si, il peut exister mais la réalité va à l'encontre. Une production musicale réalisée, sonore, une chanson réalisée en telle année, dans telle circonstance pourra être réalisée à nouveau 10, 20, 30 ans après dans des circonstances analogues. Et elle pourra être considérée par l'auditoire, ou par les personnes qui rentrent dans le rituel comme absolument identique parce que les structures ont été respectées, mais objectivement, elle sera différente. L'idée de stabilité ne se place pas du tout au même niveau que dans le travail de réinterprétation d'une œuvre écrite.

***Par rapport aux structures, si j'ai bien compris, il y a des structures verticales qui peuvent être le mode... mais est-ce qu'il y a des structures horizontales, des points importants vers lesquels vous tendez, vers lesquels le musicien, le conteur doivent aller, des points de ralliements, où tout cela serait ordonné ? On part de là, on passe par là... avec des pôles qui ne bougent pas ?***

Dans le cadre du rapport du sens du texte et du musical, parce que cela se mélange très bien dans tout le répertoire de chansons, on est toujours dans cette question de structure. C'est-à-dire que les contenus du texte seront des récits et le récit est toujours structuré. Les étapes du récit sont toujours structurées, c'est une situation de départ, différentes successions d'événements qui aboutissent à une conclusion. Ça, c'est stable. Mais à l'intérieur, cela peut bouger furieusement. Si on s'en tient à la question de la transmission et de la réinterprétation de chansons, on voit très bien parmi toutes les enquêtes qui ont été réalisées sur le répertoire de chansons en Europe occidentale, en France par exemple que pour chacune on peut avoir des centaines et des centaines de variantes si l'on s'en tient au mot près. La structure est toujours la même, il peut y avoir des pans entiers qui disparaissent mais globalement, c'est la même histoire. Exactement dans ce qui nous reste actuellement comme oralité dans la société contemporaine, c'est-à-dire le répertoire des blagues où on a la structure, on a le départ et la conclusion, puis suivant l'invention du raconteur, suivant son rapport à l'auditoire, suivant aussi sa mémoire, l'efficacité de sa mémoire, il va soit remplacer par d'autres éléments qui lui viennent à l'esprit, soit intégrer des éléments de l'actualité en rapport avec les personnes présentes qui l'écoutent pour faire évoluer le détail du texte.

***Pensez-vous qu'il y ait une capacité limitée de mémoire?***

C'est une question intéressante parce qu'elle relève de quelqu'un qui a forcément un rapport à l'écriture. Dans les sociétés où il n'y a pas d'écriture, que ce soit pour la langue ou pour le sonnant, la musique, la question ne se pose pas. Il y a des experts qui seront très forts. Il y a des exemples incroyables, notamment, je pense à l'Éthiopie et au Yémen où on a des textes sacrés transmis sur deux millénaires, soit dans la religion juive, soit dans la première forme de religion chrétienne. Et dans ce contexte-là, on a des témoins qui ont engrangé des milliers et des milliers de vers. Il n'y a pas de limites. C'est une autre culture. En sachant, c'est connu d'une manière assez contemporaine, qu'il existe des stratégies de mémorisation et de remémoration. C'est un travail d'expert comme être virtuose sur un instrument est un travail d'expert. Et donc, il y a certainement des limites mais elles sont beaucoup plus loin que l'on peut l'imaginer lorsqu'on est dans un contexte d'écriture. Il y a un autre secteur du spectacle d'ailleurs qui est tout à fait étonnant, c'est tout simplement le théâtre où il y a des rôles. Ce sont des milliers et des milliers de mots, des pages et des pages... Les comédiens sont dans ce cas-là, sont des experts de la mémorisation. Leur travail est de se rappeler, de se souvenir de ces textes immenses, dont certains sont terrifiants par leur volume, mais des experts arrivent à

le faire et pourtant c'est énorme.

***Justement, les comédiens ont un support écrit avant, ils ont "quelque chose" de fixe, ils ont un livre. Si on prend une pièce de Molière, il y a des éditions. Alors que dans les traditions orales, il n'y a peut-être pas forcément quelque chose de fixe ?***

Alors, c'est un exemple tout à fait intéressant parce si tu prends l'exemple de Molière ou des constructions poétiques théâtrales de cette époque, donc au XVII<sup>e</sup> siècle, ce sont des textes versifiés. Et dans le texte versifié, on a une structuration orale, des règles orales de structuration avec les cadences, les rimes qui sont des supports, des outils forts pour la mémorisation. Évidemment, si on est dans un contexte de prose qui n'existe que depuis très récemment pour le théâtre, la difficulté va être bien plus grande parce qu'on aura plus cette structuration d'ordre musicale puisqu'on a une structuration des phonèmes, des règles d'ordonnement des phonèmes (= timbre de la parole), une rythmique, qui sont autant d'éléments de structuration musicale du texte. On a le même phénomène dans la transmission du texte sacré, les textes du Livre, que ce soit la "Tora", la "Bible" ou le "Coran" (il y a des centaines de milliers de personnes qui apprennent le Coran oralement en le psalmodiant, c'est à dire en mémorisant la musique du texte, et ça va même au-delà puisque ce texte sacré est l'un des derniers des trois textes sacrés des religions du Livre à avoir une interprétation musicale, à avoir une interprétation chantée)...

En ce qui concerne les constructions musicales, les structures musicales, la fameuse question "d'où vient la musique ?", la réponse, l'hypothèse actuelle qui semble se confirmer jusqu'à ce qu'une autre hypothèse ne la remplace, est que cette musique, ce sonnant organisé, trouve toujours sa source dans un rapport au sacré. C'est toujours d'un rituel sacré, religieux ou pas, selon que la religion est organisée comme telle ou simplement un élément culturel, complexe, mais pas organisé en tant que théorie. On a toujours ce surgissement, cette obligation de donner une dimension musicale quand l'être humain communique avec le sacré.

***Dans votre activité de musicien, utilisez-vous la mémoire, utilisez-vous le support de l'écrit aussi ?***

Alors dans les pratiques de musique traditionnelle occidentale, à l'époque où on est, les deux systèmes cohabitent évidemment. Je dirais que c'est proche du jazz, dans les stratégies, c'est-à-dire que l'écriture est mémorielle ou elle est compositionnelle. Mais évidemment, au moment de l'exécution, il n'est absolument pas question d'utiliser l'écrit. Il y a donc forcément un travail de mémorisation. Et d'ailleurs, très souvent, dans les pratiques de composition, l'écriture n'est pas réellement un acte de composition mais c'est un acte de fixation d'une idée éprouvée, instrumentale ou vocale. On n'est pas dans la position du compositeur face à sa partition, qui n'utiliserait pas d'instrument, qui a toutes les tessitures, les timbres en mémoire pour écrire directement. Non, on réutilise la mémorisation d'une formule mélodique qui a été préalablement éprouvée de manière orale.

***Serait-ce plus, à la limite, du repiquage. C'est-à-dire que vous jouez, vous n'enregistrez, et à un moment, vous dites, "tiens, ça, c'est..."***

Même sans enregistrer, c'est une idée qui peut venir dans le jeu, d'un seul coup, il y a un travail qui se met en route. Et quand la formule est stabilisée, on l'enregistre. Et après on peut effectivement relever cet enregistrement.

***Les musiciens classiques pratiquent beaucoup le "par cœur" aussi. Et vous est-ce***

### ***forcément du “par cœur” ?***

Eh bien non. “Par cœur” signifie, il n’y a pas d’ambiguïté sur le nom de la démarche, c’est à la note près, et sans rien mettre de plus, et sans rien oublier. Dans les pratiques d’interprétations basées sur l’oralité, on a toujours cette part de liberté. Cette part de liberté ornementale, variations, et même pour certaines pratiques d’improvisations obligatoires qui rentrent souvent d’ailleurs dans des contextes d’émulation (musique orientale, pratiques d’improvisation dans le couple biniou-bombarde en Bretagne où le jeu, c’est justement de tuer l’autre en lui pondant une formule qui va le surprendre à partir d’une base rythmique et mélodique donnée). Donc ce n’est pas du “par cœur”. Ce qui est intégré, mémorisé, c’est la structure, c’est un mouvement mélodique, un squelette, et là-dessus, l’obligation est de le modifier. Il est impensable de réaliser une notation de squelette mélodique sans rien rajouter.

### ***Quelqu’un qui jouerait un thème traditionnel, je dirai plat, sans ornementation, ce serait...***

Tout le monde est libre de faire ce qu’il veut, mais cela ne rentrerait pas dans la démarche. C’est un petit peu ce qui est arrivé au début de la renaissance du baroque en France quand les premiers enregistrements ont été réalisés lisant la partition et en enchaînant sur une page tous les thèmes sans savoir que la base du système était dans l’interprétation, dans l’ornement... Et même dans les préludes improvisés.

### ***La constitution d’un répertoire musical nécessite beaucoup d’informations, comme les classiques mais qui eux, ont le support écrit. Comment constituez vous ce répertoire? Le renouvelez-vous souvent ou pas ?***

Cela dépend un petit peu de la culture musicale en question, parce qu’il y a vraiment des systèmes très différents. Le système pour le répertoire principal qui est un répertoire de danse, donc d’accompagnement chorégraphique, les structures mélodiques sont très courtes, ce sont des systèmes à deux phrases sur huit ou seize mesures chacune. Donc c’est vraiment des phrases mélodiques très courtes (squelette mélodique très court). Là, pour le moment, je procède par accumulation : soit je compose, soit j’apprends de nouvelles structures mélodiques assez rapidement qui s’ajoutent aux autres.

### ***En concert ou en représentation, vous pouvez très bien rejouer des choses que vous jouez depuis un certain nombre d’années ?***

Bien sûr, ça dépend du contexte, ça dépend du projet musical aussi.

### ***Exactement, dans quelle branche du traditionnel vous situez-vous ?***

Plutôt les musiques traditionnelles rurales du massif Central... En gros

### ***Quelle influence peut avoir ce que vous avez engrangé auparavant sur votre musique actuelle ?***

De toute évidence, des systèmes de centonisation. Au bout de quelques centaines, sinon quelques milliers de mélodies, soit pratiquées, soit entendues, il y a des schémas, des structures rythmiques, des mouvements mélodiques qui se dégagent comme éléments communs. Et quand on est en interprétation, ou en composition, d’ailleurs souvent ça se rejoint, tout ceci est présent et activé de manière inconsciente, bien qu’il y ait des choses qui réapparaissent. Souvent, dans le cas d’une démarche de composition, en fait, on ne fait que réarranger dans un ordre différent divers éléments rythmiques, mélodiques, empruntés à

diverses mélodies déjà emmagasinées dans le stock mémoriel.

### ***Est-ce que vous pouvez être influencé par des mélodies d'une autre culture ?***

Influencé, certainement, parce que c'est une musique principalement modale où l'intérêt particulier est l'identité mélodique et rythmique de courtes phrases. Dans ce contexte, il y a des milliers et des milliers de possibilités d'arrangements, au sens mathématique, de ces éléments. De toute évidence, cela crée une culture de l'attention particulière à cette question de la nouveauté, de l'originalité de l'arrangement (non pas au sens musical), de combinaison de telle ou telle note sur deux octaves, dans tel mode, avec telle cellule rythmique sous-jacente et donc évidemment dans tout l'univers musical contemporain surgissent des éléments mélodiques qui sont intéressants. Donc sans aller jusqu'à copier, de manière inconsciente, cela ressort.

### ***Avez-vous des techniques de mémorisation ?***

Les techniques de mémorisation, pour un praticien qui n'a pas d'autres projets que de se faire plaisir en jouant, en public ou pas, ces stratégies sont inconscientes mais reposent sur l'analyse orale immédiate. Cela peut paraître bizarre, mais les gens habitués à entendre et à pratiquer des formats mélodiques tels que ceux que j'ai décrits, ont développé un sens inconscient de l'analyse orale : repérage de la structure rythmique, repérage du mode, repérage de la variation dans le mode, repérage de la découpe rythmique, de la relation mélodico-rythmique. C'est tout à fait étonnant, à tel point que certains praticiens, un peu aguerris, ont la possibilité de répliquer immédiatement à la première écoute. Ce sont des systèmes assez cadrés. Cela relève uniquement du développement d'une culture spécifique.

Deuxième étage, dans le cadre de la stratégie pédagogique de la mémorisation, il est très simple de donner quelques clés rapides : repérage des structures rythmiques... Premièrement du nombre de phrases, deuxièmement des structures rythmiques de chaque phrase, puisqu'on a des cas de figure d'asymétrie, du mode, puis des mouvements à l'intérieur de ce mode (ascendant, descendant), les notes qui sont sur les appuis rythmiques importants, que ce soit le temps fort des mesures ou bien justement les notes qui sont juste "à côté". Et ça, ça s'apprend très rapidement, il n'y a plus besoin de le formuler. Le praticien, vraiment en quelques secondes, a repéré immédiatement, à l'aide de cette analyse consciente ou inconsciente, l'identité de la mélodie et peut la reproduire, et ce d'autant plus facilement qu'il aura été attiré par une originalité qui va être immédiatement marquante de cette identité mélodique.

### ***Et après, il y a la répétition de cet ensemble qui peut amener à la mémorisation.***

Oui, ça, c'est dans un début de pratique, dans la ou les premières années de pratique où il y a besoin de cette répétition pour faire se développer la mémoire procédurale, c'est-à-dire la mémoire du geste pour assembler en quelque sorte un peu tout ça. Mais une fois que les opérations de "calage" ont été intériorisées culturellement. Il y a vraiment des exemples très évidents de mémorisation immédiate, on a même des possibilités de création d'une partie B culturellement cohérente avec une partie A à la première écoute. C'est une technique que j'emploie régulièrement en situation pédagogique, mettre une émulation entre les différents participants sur ce réflexe de penser une suite sur une partie A qui peut faire huit ou seize mesures en maintenant des caractéristiques de cette première partie A, et cette partie B peut

être soit dans la logique de la partie A (même mode), soit dans une logique de rupture.

### ***Pédagogiquement, est-ce que vous utilisez l'écrit ou pas du tout ?***

Pour l'analyse, uniquement.

### ***Éventuellement, même au début ou pas du tout ?***

En général, le pourcentage d'élèves le plus important qui a une vocation pour ce type de musique n'est pas lecteur. Donc le solfège va être utile, dans un premier temps, aux élèves lecteurs qui viennent d'un autre horizon musical (en général classique), mais cela ne va pas du tout les aider à rentrer dans l'univers oral. On les voit très bien, ensuite, avec le répertoire sur eux, parce qu'ils n'ont pas réussi à dépasser ce rapport à l'intégration. Sinon, pour les autres, c'est inutile, sauf si certains le demandent pour des raisons d'enrichissement intellectuel, l'acquisition de ce système écrit a ses avantages aussi.

### ***Quelle est la part d'authenticité, de fidélité, après que la mémoire ait travaillée ?***

Le mot "authenticité" est un mot extrêmement dangereux. Fidélité apparaît plus réaliste. L'authenticité relève du mythe, d'une idéologie d'une certaine manière dans le rapport au répertoire de tradition orale mais n'existe jamais. La fidélité, oui : fidélité aux structures, fidélité à un système d'interprétation.

Il existe des témoignages tout à fait repérés maintenant, analysés, de systèmes de vocabulaire d'interprétation de squelettes mélodiques qui vont marquer telle ou telle époque, telle ou telle culture avec des éléments tout à fait repérables qui sont réitérés, avec des règles qui ne sont évidemment pas écrites, évidemment pas dites, mais qui apparaissent dans l'exécution. On va orner plutôt tel ou tel moment d'une mélodie, tel ou tel degré, on va orner obligatoirement le passage de tel degré à tel autre suivant qu'il est conclusif d'une certaine manière ou qu'il est situé en première moitié... Tout ceci construit des styles, les styles étant des systèmes esthétiques qui correspondent à une règle du beau. Par rapport, à ces systèmes, il y a cette dialectique entre l'identification et l'invention. On a des témoignages incroyables sur tel ou tel musicien d'une génération précédente qui jouait comme aucun autre, et tout le monde essayait de faire comme lui, mais personne n'y arrivait car cela relève de cette dimension de compétition dans la fidélité, de personnalisation, mais avec la limite que le modèle doit être respecté dans sa structure, sinon il est rejeté par la société.

### ***Comment reconnaît-on une bonne ou une mauvaise version ? Qu'est-ce que l'enregistrement a apporté comme influence dans la pratique des musiques traditionnelles ?***

Deux grosses questions. La première question est celle de la qualité musicale. La qualité musicale se pose en d'autres termes que dans des secteurs tels que évidemment le répertoire romantique, baroque, jazz, musique contemporaine, et dans la mesure où pour les musiques dites traditionnelles, ce qui compte, c'est la fonctionnalité sociale. Il faut que cela soit fait de la bonne manière, au bon moment. Cette bonne manière n'est pas forcément un critère de qualité musicale virtuose. Il peut très bien y avoir une exécution d'une expertise moyenne mais qui va apporter, par sa pertinence, dans le contexte, exactement, l'élément obligatoire du rituel, de l'élément social qui est en train de se dérouler. La qualité se joue là. Ceci-dit, il y a cette dimension de compétition. Dans les sociétés basées sur l'oralité, il y a une notion de

partage des savoir-faire qui traverse la société. Tout le monde sait faire, domine certains répertoires. Mais on a des expertises, c'est-à-dire que certains membres de la société vont être experts d'un répertoire, d'un instrument. Dans ce cadre-là, la virtuosité va jouer son rôle, va différencier l'efficacité de tel ou tel expert. Dans le cadre d'une expertise partagée, d'un savoir-faire qui est commun à la société, cela ne se pose pas du tout, ce qui va jouer est le fait de s'intégrer ou pas dans l'événement qui se déroule. Ce qui est incompréhensible dans un contexte de référent culturel musique classique occidentale. Cette dernière est de l'expertise et de l'élitisme. La seule résurgence du partage, c'est l'applaudissement.

### ***Cela peut-être assimilé à des Jam Session de jazz ?***

Non, c'est une contribution individuelle dans un moment d'identification globale d'une société. Cela peut être les hurlements de supporters dans des matches de foot. Ce qui compte, ce n'est pas la qualité vocale, c'est le fait de le faire ensemble, et au bon moment. Avant, c'est trop tôt. Après, c'est trop tard. C'est juste au moment où il faut le faire. Et ça, c'est un gage d'efficacité.

### ***De nos jours, est-ce qu'il y a encore des aspects sociaux et culturels ?***

Évidemment. Évidemment aussi qu'entre une société rurale du XIX<sup>e</sup> siècle et la société urbanisée du XXI<sup>e</sup> siècle, on n'a plus du tout les mêmes constitutions sociales. Donc ce sont d'autres fonctions sociales, d'autres contextes. Mais de toute façon, dans n'importe quelle société, même dans le cadre de la consommation du produit de l'industrie musicale, on a une ritualisation, une socialisation de la chose. Ce qui d'ailleurs est souvent peu compris quand on voit la médiatisation du phénomène "rave-party", avec du sonore organisé (techno), des contextes répressifs. Évidemment que socialement, c'est très éloigné des comportements du reste de la société sauf que cela concerne une importante couche de la société globale et on a donc un nouveau rituel avec ses critères de qualité, ses comportements, les éléments vestimentaires... Ça, c'est passionnant. Évidemment qu'on a peu ou pas de traces dans ce contexte, de répertoire ou de technique de jeu dit traditionnel des sociétés rurales du XIX<sup>e</sup> siècle, sauf que là, on a une force sociale rituelle énorme. De toute manière, ces phénomènes de "rave-party" se font en dehors de la légalité, au sens du texte des lois, et on voit bien qu'il y a une poussée sociale pour la mise en place de nouveaux rituels. La ritualisation resurgit toujours, même quand on l'a esthétisée, quand on l'a réduite au minimum.

### ***En fait, le disque ne provoque-t-il pas une certaine disparition du rituel, une décontextualisation ?***

Oui, bien évidemment, l'enregistrement a bouleversé radicalement, a révolutionné le rapport des sociétés au sonore, quelles qu'elles soient d'ailleurs. Même dans les rituels de musique savante XIX<sup>e</sup> siècle occidentale, on peut dire que c'est complètement aberrant d'une certaine manière d'entendre des choses composées dans une autre société, la société bourgeoise occidentale XIX<sup>e</sup> siècle, dans son salon au début du XXI<sup>e</sup> siècle. La distance culturelle est la même. Sauf que dans ce contexte, on a esthétisé la chose. L'argument, très souvent fallacieux, a été de dire, "C'est beau". Donc ce sera beau éternellement. Avec la démocratisation du système d'écoute, je ne suis pas sûr que l'on ait pas exactement le même décalage entre l'écoute contemporaine d'une œuvre romantique et l'écoute contemporaine d'une musique traditionnelle exotique. C'est la même décontextualisation avec les mêmes possibles



malentendus culturels, les mêmes constructions mythiques, les mêmes incompréhensions possibles. C'est la réalité contemporaine de la diffusion du sonore enregistré. C'est irréversible à moins d'un cataclysme.

### ***Quelles valeurs mettez-vous derrière votre utilisation de la mémoire ? Quel rôle peut jouer la mémoire dans l'apprentissage musical ?***

Dans ma pratique individuelle, je saute de l'écrit à l'oral et de l'oral à l'écrit suivant les contextes de répertoires dans lequel je suis. L'oralité dans ma pratique est fonction du contexte. Cette oralité a ses limites. Suivant la nature du répertoire, les systèmes d'analyse orale fonctionneront ou non. Si je suis dans un contexte de composition, où j'ai été invité à participer pour la couleur de mon instrument (cornemuse) mais pas du tout pour la globalité répertoire traditionnel couleur instrumentale, j'aurai le même souci de mémorisation sur une œuvre longue avec des parties qui sont des parties très ponctuelles qui doivent intervenir à un moment extrêmement précis, j'utilise l'écrit car c'est extrêmement efficace. Mais mon réflexe sera toujours d'aller vers la mémorisation car c'est le contexte où je me sens le plus libre et le plus tranquille, le plus proche de l'acte musical.

### ***L'écriture a amené l'exactitude...***

Et l'erreur aussi... L'obligation d'exactitude apporte aussi le risque d'erreur. Et tout ce que psychologiquement on peut connaître derrière de terrifiant. Dans les contextes traditionnels, l'erreur, au sens une note à la place d'une autre, n'existe pas puisqu'on a l'attitude.

### ***Quel rôle peut jouer la mémoire dans l'apprentissage musical ?***

C'est indispensable, mais je ne pense pas que ce soit révolutionnaire de dire cela. Maintenant, de toute évidence, l'acquisition du langage se fait oralement. L'acquisition du contrôle d'un dispositif sonore doit se faire oralement, de manière tellement logique. On apprend à lire et à écrire après.

### ***Alors qu'on étudie le solfège d'abord et après on apprend à jouer d'un instrument...***

C'est le premier point, j'enfoncé une porte ouverte. Ce système va permettre une intimité, une prise directe de l'individu avec le sonore produit. L'outil analytique et mémoriel qu'est l'écrit arrivera en complément de la chose pour amplifier ce savoir-faire déjà intégré. C'est l'objet de je ne sais combien de méthodes.

Dans le contexte de musique traditionnelle, l'épanouissement de l'élève arrive beaucoup plus tôt, les vocations font beaucoup moins l'objet de désillusion, de dépréciation de soi-même à cause de difficultés trop grandes... Cela favorise donc beaucoup plus l'épanouissement que dans le contexte où l'apprentissage de l'écrit est préalable à la gestion du dispositif sonore.

### ***Même si on reste dans un contexte amateur, il doit sûrement y avoir moins d'abandon de pratique ?***

Là, il y a aussi des éléments sociologiques qui rentrent en compte. Il n'y a pas de tradition professionnaliste médiatisée dans ce secteur. Par contre, il y a une grande tradition des pratiques bénévoles amateurs. Et dans ce contexte, on voit s'installer l'expertise de la virtuosité comme un enrichissement personnel dans un cadre de bénévolat, alors on a des dispositifs de concours qui valorisent la personne, les jeunes élèves, mais qui n'ont aucune valeur diplômante, qui n'ont de valeur que symbolique très forte. Là, l'épanouissement,

l'émulation se fait dans un contexte plutôt bon-enfant. Et là, effectivement, les personnes qui ont investi dans l'apprentissage d'un instrument, d'un répertoire, conservent cette pratique dans les cadres sociaux nouveaux qu'ils se sont construits. On les voit régulièrement, le mélange de générations est très étonnant, ce qui est impensable dans un autre contexte.

***Vous avez parlé de médiatisation, de professionnalisation, pensez-vous que des gens comme Dan Ar Braz sont des musiciens traditionnels ?***

Bien sûr que non! Dan Ar Braz, qui au demeurant est mon ami depuis trente ans, est un excellent compositeur et praticien de musique populaire contemporaine inspirée de la tradition. C'est un excellent arrangeur, un virtuose de la guitare, mais évidemment qu'il ne rentre pas dans le cadre d'une pratique traditionnelle. Il s'inscrit, avec succès d'ailleurs dans le cadre de l'industrie musicale populaire contemporaine.

***On appelle cela de la WorldMusic.***

Exactement.

***Quelle est votre vision, quelle est votre représentation de la mémoire ?***

C'est une question qui arrive bien tard, cela aurait pu être au début !

Dans le cas d'une personne qui a un savoir-faire musical inscrit dans l'oralité, qui a acquis déjà un répertoire important, de par l'analyse orale, consciente ou inconsciente, il y a un phénomène de classification qui s'opère. C'est-à-dire que suivant tous les éléments qui constitueront l'identité d'une pièce musicale, d'un morceau, mais il y a aussi les éléments émotifs, les éléments historiques : qui a composé, qui a joué, qui a transmis, à quel endroit, à quel moment de la vie, dans quelle circonstance émotionnelle ? Tout ceci intervient pour une classification dans la mémoire qui va permettre, avec plus ou moins de bonheur, de faire resurgir telle ou telle pièce en faisant une stratégie sur les mécanismes que l'on peut connaître soi-même de sa classification mémorielle. Il y a des petits exercices assez fréquents qui se font dans les rencontres diverses et amicales, c'est-à-dire qu'il y a des émulations. Nous parlons de tel ou tel musicien, du début du XX<sup>e</sup> par exemple, qui a été enregistré, dont on a des traces. Les gens n'ont pas sur eux les enregistrements en question, mais par émulation, on va balayer en mutualisant plusieurs mémoires individuelles tout ce répertoire transmis. Il y a donc cette notion d'échange. Il y a aussi un autre petit jeu qui est tout à fait cruel mais très intéressant, qui consiste, lorsqu'un compositeur de musique traditionnelle contemporaine arrive fièrement avec une nouvelle petite mélodie, à tout simplement décortiquer cette mélodie immédiatement en disant : "ça, tu l'as pris là, ça tu l'as pris là...". C'est drôle, c'est aussi un exercice mémoriel intéressant.

Je n'ai pas répondu à la question. Parce que représentation, c'est encore autre chose.

On a quelque chose d'intéressant autour de la capacité à mémoriser un grand nombre de thèmes mélodiques. Et très souvent, dans le cadre de démarches de transmission de savoirs, la demande du ou des élèves, c'est pourquoi n'existe-t-il pas de recueil, de compilation ? Mais en fait, il y a des recueils qui sont édités parce que symboliquement, c'est important, Ils représentent un trésor... Mais en fait on s'aperçoit que les gens achètent pour une raison symbolique plus que fonctionnelle, c'est-à-dire qu'ils ne s'en servent pas. Ils l'ont, ils le possèdent, mais ils ne l'utilisent pas. Parce que très souvent, les praticiens de ces répertoires ne sont pas lecteurs. Donc ils auront chez eux la preuve qu'existe le trésor mais ils ne s'en serviront pas.

***D'après les études actuelles, il y a deux sortes de mémoires : mémoire à court terme et mémoire à long terme. La mémoire à long terme, c'est un peu le disque dur d'un ordinateur. Mais c'est aussi le fait qu'à l'intérieur, ce n'est pas mot pour mot ce que l'on doit retenir, c'est classé, sérié. L'écrit et l'oral permettent-ils une sériation, une classification différente ou est-ce que ce sont les mêmes mécanismes qui sont en jeu?***

Les deux se mêlent. Je ne ferai pas de frontière étanche. Si je suppose qu'un musicien qui travaille uniquement sur l'écrit et qui a parcouru un grand nombre d'œuvres aura mémorisé, d'une certaine manière une grande partie des caractéristiques de ses œuvres. L'oralité à 100 % oblige à n'utiliser que les mécanismes de mémoire, il y a du plaisir à se souvenir. Il y a du plaisir à se souvenir de telle ou telle mélodie que l'on n'a pas pratiquée depuis très longtemps et qui resurgissent sans avoir à consulter la table des matières pour retrouver le truc. Je n'ai pas répondu non plus à la question.

***Non mais ce n'est pas grave. Quelle question aurais-je pu oublier, que vous auriez aimé que je vous pose ?***

C'est pas tellement une question que j'aurai aimé que tu me poses. C'est la date à laquelle tu me la poses que j'aurai aimé différente parce que c'est un sujet extrêmement vaste et passionnant que je n'ai fait que survoler. Disons que la valorisation de la capacité mémorielle orale dans la pédagogie musicale est au cœur d'une amélioration de l'efficacité des techniques déjà existantes. De nombreuses méthodes ont basé leur orientation là-dessus. Cela ne devrait même pas poser de question, il devrait y avoir dans l'enseignement musical obligation, à un moment donné, même plutôt très tôt d'avoir mémorisation. Obligation comme si c'était naturel. D'ailleurs, ça l'est.

***Il y a un peu une utilisation perverse de cela, c'est le "par cœur".***

Le "par cœur", c'est fonctionnel dans un contexte culturel. C'est fonctionnel au point de vue social. C'est une des barrières supplémentaires qui vont définir l'expertise, le virtuose. Il y a ceux qui peuvent, ceux qui ne peuvent pas. Cela s'appuie dans un système où le statut de l'écriture est très particulier. C'est, à mon avis aussi cruel que d'obliger des praticiens de l'oralité, à un moment, d'écrire dans le seul but d'écrire. L'idéal serait que les apprentis musiciens, les futurs musiciens, puissent bénéficier de l'apport d'un complément de l'oralité et de l'écriture mais dans un contexte d'équilibre et de complément.

## ***Interview de Gérard Le Vot, Maître de Conférences à l'université Lyon II, Musicologie Médiévale et Comparée.***

### ***Dans votre activité de musicien, utilisez-vous la mémoire ?***

C'est une catastrophe parce que... C'est fondamentalement chez moi, lié à la musique médiévale, l'activité de mémoire est paradoxale. Pourquoi ? Elle est paradoxale parce que le fond de la mémoire de la musique médiévale que j'ai l'habitude de chanter et de travailler est une mémoire écrite. Les sources sont des sources écrites. Cela vaut pour le chant grégorien, cela vaut pour le chant des troubadours en langue d'oc, cela vaut pour le chant des trouvères en langue d'oïl français, cela vaut pour les polyphonies. Les premières polyphonies des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et même XIII<sup>e</sup> siècle, on ne peut les chanter que parce qu'il y a des traces manuscrites écrites. Donc la mémoire est une mémoire écrite. Et pour aller chercher cette mémoire écrite, la comprendre, il faut être paléographe, c'est-à-dire qu'il faut faire un travail sur l'écriture. Là est le paradoxe parce le chant, évidemment, ce n'est pas un travail sur l'écriture, c'est un travail de mise en son, de mise en geste vocal pour la musique médiévale. Il est clair que les chanteurs médiévaux étaient dans une tradition orale qui à un moment donné s'est consignée dans les manuscrits, et donc cela a donné cette sédimentation écrite.

Moi, par définition même, je suis un paléographe, c'est-à-dire que je suis quelqu'un qui va travailler les graphies médiévales, essayer de comprendre ce qu'elles sont en quelque sorte. Que ce soit les neumes grégoriens, que ce soit les notations carrées des troubadours et trouvères, que ce soit les notations mesurées de la polyphonie. Le malheur, c'est que quand on a fait ça, on comprend quelque chose à cette musique ancienne, mais cela ne veut pas dire qu'on la connaît intimement et gestuellement. C'est un autre problème.

Et là, la question que tu me poses, c'est: « Dans votre activité de musicien, utilisez-vous la mémoire? », pas dans mon activité de paléographe ou musicologue, mais de musicien. Et alors, le musicien, c'est un musicien moderne qui est aux prises avec des traces écrites et qui sait qu'il y a eu une mémoire gestuelle, une mémoire orale liée à des apprentissages mais qui sont cassés, qui n'existent plus et qui se sont sédimentés uniquement dans l'écrit. Alors je suis dans un profond paradoxe puisque je ne peux traiter et je ne peux faire vivre cette musique-là que grâce à de l'écrit. Donc, ça, c'est vraiment le paradoxe. Heureusement qu'il existe cet écrit parce que sinon, je ne pourrais rien faire. Donc, comme première réponse, *“Oui j'utilise la mémoire écrite. Non, je n'utilise pas de mémoire orale. Oui, j'utilise une mémoire gestuelle”*.

Alors cette mémoire gestuelle, quelle est-elle ? Ce n'est pas la mémoire gestuelle médiévale. Je ne la connais pas, je ne peux que la cerner. En revanche, j'ai une mémoire gestuelle liée à ma pratique de chanteur depuis 30 ans, et effectivement parce que j'ai chanté avec d'autres chanteurs, j'ai fait du folk, j'ai fait du violon folk aussi pendant un certain temps, j'ai fait de la harpe. Donc j'ai tout un tas de pratiques qui sont nées des improvisations, des échanges qui sont des pratiques modernes et qui vont nourrir mes connaissances de musicologue, mes connaissances de paléographe, mais c'est, là encore un paradoxe, c'est-à-dire que je vais faire de la musique ancienne, de la musique médiévale avec un fond gestuel, un fond de mémoire technique lié aux instruments et à la voix, qui restent modernes, qui restent à mon expérience, et je ne peux pas faire autrement. Voilà, ce que je peux répondre de façon générale. Après, on peut rentrer dans le détail pour le chant grégorien, pour les troubadours et pour les polyphonies, voir quels types de mémoire et comment ça s'articule sur des gestes qui vont

nourrir en quelque sorte cette mémoire écrite. Ça, c'est pour l'activité de musicien. Si tu me demandes, dans mon activité de musicologue, vous êtes aux prises avec la mémoire gestuelle médiévale, je dirai « oui ». Mais c'est une toute autre question. C'est une question qui m'intéresse où je vais chercher à cerner ce qu'était la mémoire gestuelle, les convenances, les coutumes techniques des hommes médiévaux, que ce soit vocalement, que ce soit le peu de choses que l'on connaisse sur les instruments, on a des éléments bien sûr, mais c'est autre chose. Je ne ferai que reconstituer en historien. Et cela ne me donne pas le droit de dire que je suis un vivant portrait de la mémoire gestuelle ou de la mémoire orale médiévale.

***Justement, quand on parle de musique de tradition orale, on parle beaucoup d'exactitude, de choses comme cela, et quelle peut être la part d'exactitude dans votre pratique de musicien, ou même de musicologue ?***

***Par rapport à ce qui se faisait à l'époque, qu'est-ce qui dit que vous êtes "dans le vrai", ou que vous n'êtes pas forcément "dans le vrai" ?***

Je préfère franchement la façon dont tu as formulé la question en premier en parlant d'exactitude, de régularité, et beaucoup moins la deuxième façon de formuler en parlant d'être "dans le vrai" parce que le vrai, mon dieu, à propos du Moyen Âge, c'est compliqué... Et je pense que c'est compliqué pour toutes les musiques, même les musiques traditionnelles. Quelqu'un qui dit qu'il a le vrai de la tradition, je veux bien, mais... Mon problème n'est pas là. Mon problème, enfin, pour moi, c'est plutôt quel est le fond de choses exactes, sûres, où tout le monde est d'accord et qui est, en quelque sorte, un socle sur lequel on peut bâtir une interprétation, et pour bâtir une interprétation, il faut nourrir avec ce que nous sommes. On en revient toujours au problème d'un dialogue entre ce que nous sommes dans notre activité, dans notre affectivité, dans notre gestualité moderne et puis ce que les hommes médiévaux et les techniques de chants ou les techniques instrumentales qu'ils ont pu utiliser ont été. Pour nous, quelle est la part de certitude où tout musicologue sera à peu près d'accord ? Tu vois, je reformule un peu la question.

Alors sur l'exactitude, on a des éléments. On a des éléments où tout le monde sera d'accord. Et puis, il y en a d'autres, où tout le monde, je parle des musicologues de métier, et où à un moment donné, ensuite il y a des éléments, où l'ensemble de la profession, les collègues ne sont plus tout à fait d'accords. Quels sont ceux où, dans l'ensemble, on est en accord, où il y a un consensus. Parlons du chant, c'est beaucoup plus sûr que la musique instrumentale médiévale. La musique médiévale est essentiellement de la musique vocale à 99 % des répertoires. Et on a un tout petit 1 % de musique instrumentale. Cela ne veut pas dire qu'ils ne jouaient pas aux instruments mais on n'a rien conservé. A partir de ce moment-là, cela devient difficile d'en parler. Mais, on voit beaucoup d'instruments dans les églises, dans les manuscrits, sur le plan des images. Donc, on se doute que la musique instrumentale existait. Le problème, c'est que c'est une chose de se douter, c'en est une autre de pouvoir en parler avec des choses sonnantes et trébuchantes que sont les écrits. On ne l'a pas. En revanche, pour le chant, là, il n'y a pas de problèmes, on a d'immenses répertoires liés aux chants médiévaux. A propos du chant, je crois que c'est la métrique qui est le point de référence le plus exact, le plus consensuel chez les musicologues et les philologues, parce que qui dit chant dit chanson, qui dit chanson dit strophe, dit un texte à chanter. Si on ne comprend pas le texte, si on ne sait pas l'analyser, c'est difficile. Si le musicologue ne fait pas un peu de philologie ou s'il ne fait pas appel à un littéraire ou à un philologue pour étudier le texte, il est perdu. Il ne peut pas travailler ces musiques-là.

Prenons les trouvères et les troubadours, c'est le cas le plus précis. Chants des troubadours et des trouvères fonctionnent sur des structures métriques et ces structures métriques sont des choses patentées, sûres, avérées. A la limite, tu peux très bien analyser un chant de troubadour, prendre dans une anthologie, un chant de troubadour, tu vas le trouver tout de suite. La métrique, c'est une sorte de canevas numérique dans lequel le chant va s'intégrer. Alors, on a des strophes qui sont de différentes natures, que ce soit chez les troubadours, les trouvères ou bien dans les hymnes grégoriens. Le vers octosyllabique est un vers qui est extrêmement utilisé, c'est un vers à huit positions. Et puis la strophe, elle, va avoir, en général, sept vers, huit vers, dix vers. Et donc si on est dans une strophe monométrique, où il n'y a qu'un seul type de vers monosyllabes et qu'on a, par exemple une strophe extrêmement régulière avec huit vers. La strophe va avoir d'un côté huit, de l'autre côté huit. On va avoir soixante-quatre positions métriques, alors ce n'est pas tout. C'est très abstrait ce que je suis en train de dire mais c'est un réservoir, c'est une mémoire automatiquement. Aussitôt qu'on a un mètre, on peut mémoriser. Avec ce schéma métrique, il y a un schéma rimique qui va avec. Le schéma rimique, le poète, plus que le musicien, le poète va choisir d'organiser les rimes de son poème de différentes manières. Soit il va le faire a-b-a-b-c-d-c-d, soit il va faire a-b-b-a-c-d-c-d-, il peut faire c-d-d-c, il a des tas de possibilités, il peut faire aussi a-b-b-c-a-c-c-a. Donc, ici, on va avoir des choses qui seront embrassées, et là des choses qui se compliquent un tout petit peu avec un élément -c-. Il a toute une possibilité de varier les timbres sonores. Ça aussi, pour moi, c'est une mémoire de la chanson qui est fondamentale.

Autre élément de nature métrique qui est fondamental pour comprendre comment la mélodie va s'organiser là-dessus. Et bien, tu as les césures. Les césures, dans un vers de huit syllabes, ne sont pas très fortes. Elles peuvent être, disons dans le vers décasyllabique, c'est un vers qui est très utilisé par les troubadours et les trouvères. La césure est souvent 1-2-3-4 ' 1-2-3-4-5-6 : c'est la césure lyrique, césure épique qui s'effectue après les groupements de quatre positions métriques. Il y a encore un autre élément qu'il faut connaître. Il y a une césure qui est forte qui est la fin de strophe. Il y a une circularité qui s'établit. La notion de circularité est aussi un élément de mémoire automatiquement. Là, la coupure, puisque l'on va répéter la strophe, tout en changeant le sens du poème, mais en tout cas la mélodie et les structures rythmiques ne vont pas bouger, ni la structure rimique, en principe. Il y a un autre élément, c'est la coupure à mi-strophe, Dante Alighieri l'appelle la diésise. Ça aussi, c'est très important sur le plan technique, ce que je viens de dire. Ce sont des lieux névralgiques où on sait que l'on a quelque chose à faire, à la fois sur le plan textuel et sur le plan mélodique. Ce qui veut dire que ces éléments sont déjà nombreux si l'on y regarde de prêt : le nombre de positions métriques par vers, le nombre de vers, la formule de rimes, les césures, les césures de vers, les césures strophiques à mi-strophe, la césure de fin de strophe... Cela fait déjà pas mal de choses. Ce sont des éléments qui vont permettre d'articuler la mélodie. Ce qui veut dire que tout chanteur sait cela dès le départ et sait que lorsqu'il va faire un chant, il va articuler le formulaire qu'il peut emprunter au chant grégorien ou à d'autres chants, il va l'articuler par rapport à ces lieux, à ces moments forts de la chanson. Il ne peut pas y avoir mémoire sans cette exactitude de la métrique, parce que c'est là-dessus que les choses vont se greffer et on va greffer la formule mélodique qu'elle soit sur ré (Chant), j'ai fait un même vers et je l'ai articulé toujours sur 1-2-3-4. Alors il faudrait mettre le texte pour bien le sentir mais de façon différente. Le moindre chanteur au Moyen Âge connaît cela, c'est-à-dire qu'il a déjà, dès le départ ce canevas en tête avant de construire sa chanson.

### ***C'est un peu des moyens mnémotechniques.***

Absolument, tout à fait. Il y en a d'autres. Le matériel mélodique, là aussi, tout le monde sera d'accord. C'est-à-dire que sur ces éléments que je suis en train de te rappeler, il n'y a pas un musicologue qui viendra... On est tous d'accord sur la chose. C'est vrai que l'interprète, par rapport à ton sujet, c'est-à-dire comme des lieux de mémoire de la chanson. Alors, c'est une mémoire qui est très ancienne parce qu'elle dépasse la chanson. Elle dépasse la chanson qu'on va créer puisqu'elle existe déjà avant, elle est dans l'idiome même chez les troubadours ou chez les trouvères. Ce n'est pas moi qui le dis, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, Dante Alighieri, le poète de La Divine Comédie, dans un traité De vulgari loquentia (De l'éloquence vulgaire) le dit, c'est-à-dire qu'il exprime déjà cela. Je dirai que je dis la chose sous contrôle de la plume de Dante.

Alors la mélodie ? Et bien la mélodie, le problème est un peu différent. J'interprète quand même, c'est-à-dire que je ne crois pas que la mélodie soit aussi prééminente que ne l'est la métrique. D'une façon générale, dans la chanson médiévale, je pense que la métrique est l'élément stabilisateur, l'élément qui crée l'exactitude en quelque sorte. On a un fond de stabilité très fort. Je vais même plus loin, je rejoins la théorie de Jacques Roubaud, le poète contemporain, moderne, qui pense que, en fin de compte, c'est dans la formule de rime que prend naissance toute chanson. C'est-à-dire que, à partir du moment où le poète a choisi cette formule de rime, ou bien celle-ci, ou bien celle-là, cela va, évidemment la matière métrique aussi, conditionner aussi ce qu'il va dire. Notamment, cela va conditionner les mots qui vont venir à la rime, et les mots qui vont être utilisés dans les autres strophes. Et donc cela conditionne même une partie du sens du poème chanté, donc cela va très très loin. C'est-à-dire que je pense presque que la formule de rime est un élément mémoriel fondamental dans la constitution d'une chanson. C'est une théorie qui est très forte. Alors qu'en est-il de la mélodie ? Je n'ai encore rien dit en ce qui concerne la mélodie.

D'une manière, pour ce qui concerne le chant profane pour les troubadours et les trouvères, ceux-ci sont empreints de la mélodie qui vient du chant religieux. C'est-à-dire qu'ils connaissent, ils sont connus de façon dont on ne peut pas avoir conscience aujourd'hui. Pourquoi ? Parce que les gens ne vont plus à la messe, donc on ne chante plus ce genre de choses-là alors que l'homme médiéval, ce n'est jamais un homme totalement profane, il est toujours lié au religieux, la messe est fondamentale et les habitudes religieuses sont très très fortes. Ce qui veut dire que tout le monde chante le chant grégorien, tout le monde chante les tropes et les séquences (un peu plus tardives) et chacun a un répertoire sans l'avoir lu parce que les gens ne savent pas lire. Il y a très peu de gens qui savent lire. Mais tout le monde a un répertoire, connaît un très grand nombre de chants de Noël, un très grand nombre de chants de Pâques, un très grand nombre de chants liés à la Pentecôte. Et donc on va puiser dans ce répertoire de chants que l'on connaît, utiliser des formules mélodiques, et puis les appliquer à cette métrique qui est nouvelle parce qu'on ne trouve pas une métrique aussi organisée que celle que je viens de signaler, aussi exacte dans le chant grégorien. Et on va appliquer les formulaires mélodiques, qui pour nous, sonnent religieux. On va les appliquer à une matière d'abord métrique, et une matière textuelle qui est profane, la chanson d'amour. Il y a donc une mémoire mélodique qui vient du chant religieux et qui va, en quelque sorte, comme des réminiscences... Je parle plutôt de réminiscences mélodiques que l'on va utiliser et que l'on va appliquer sur la métrique du poème.

***Est-ce qu'il peut y avoir improvisation à l'intérieur du canevas dans la musique***

### **médiévale ou est-ce quelque chose qui est relativement figé ?**

C'est déjà une question qui suppose de l'interprétation et donc entre collègues, on ne sera pas tout à fait d'accord sur la façon d'envisager les choses. Cela dépend si le collègue, philologue le plus souvent, est vraiment un homme qui fait confiance à l'écrit, au texte, ou au contraire s'il connaît bien les traditions orales. Là, on sort un peu de la question de l'exactitude, j'ai encore à revenir sur la mélodie. Sur cette question, à proprement parler, on connaît des traditions chez les Basques, ou bien sur les chants du Rio Grande du sud, au Brésil, les chants des *trovadores*, c'est comme cela qu'ils s'appellent, ce sont des *guachos*, des cow-boys du sud du Brésil, près de l'Argentine, du Paraguay, de l'Uruguay. Les poètes-chanteurs ont des structures métriques qui sont très complexes, et ils improvisent des chants de réponses entre eux sans problème. Les Basques font pareil avec des vers de seize positions métriques et avec des formules de rimes assez compliquées. Donc, on peut supposer que la mémoire gestuelle des troubadours ou des trouvères était aussi entraînée que la mémoire orale des chanteurs de *bersuk* basque, ou les chanteurs de *trouva*, ou les *décima* des chanteurs brésiliens (ils chantent en portugais ceux-là, et non pas en basque évidemment). Mais c'est une hypothèse interprétative. Si on pense qu'il faut une mémoire écrite pour faire des choses aussi compliquées, on ne sera pas d'accord avec cette position. Moi, ma position interprétative est plutôt de penser que la mémoire gestuelle orale est capable de mémoriser et de manipuler des combinaisons de formules de rimes et métriques lourdes et assez fortes. C'est l'hypothèse que je fais. Là, pour l'instant, j'étais en train de parler de fond d'exactitude. Tout le monde est d'accord sur le fait qu'il y a des chaînes métriques et des chaînes rimiques et que les mélodies s'articulent sur celles-ci.

Alors il y a encore un point sur la mélodie qu'il faut dire, et qui revient un peu sur la question de l'improvisation, mais dans des termes malheureusement pas très simples. Là encore, c'est lié aux sources, aux sources écrites que nous avons. Notre problème est que nous n'avons pas de tradition vivante. Nous avons une tradition qui est morte, qui à un moment donné se fossilise quasiment, se sédimente dans les manuscrits. Et donc, pour parler de gestes oraux, de mémoires à partir de textes écrits, on est dans le paradoxe, j'ai commencé par le dire. On a des éléments pour essayer d'aller chercher à l'intérieur de l'écrit des choses qui témoigneraient d'une certaine oralité et des marges de liberté en quelque sorte, je n'ose pas dire improvisation parce que la notion d'improvisation, il faut être prudent avec. Il faut voir ce que cela signifie, il faudrait déjà se poser la question de ce qu'est pour nous, l'improvisation, dans notre propre culture et ce que cela peut être dans tel ou tel autre type de culture. C'est très différent selon les cultures musicales, les cultures traditionnelles ou les cultures écrites, en quelque sorte. Et donc, il faut avoir un concept général, et ensuite savoir le manipuler, l'adapter (en quelque sorte) à des cultures qui sont différentes.

Pour l'instant, je voudrais encore en rester aux faits qui sont exacts, c'est-à-dire des éléments qui sont exacts avant de voir comment on peut bifurquer vers l'interprétation.

Dans l'exactitude, en ce qui concerne la mélodie, on constate, les sources nous montrent, on a beaucoup de manuscrits de trouvères, moins de troubadours ayant consigné la musique, mais tout de même, il nous arrive d'avoir plusieurs fois un même chant, un même poème consigné avec la musique. Alors on se frotte les mains parce qu'on va essayer de voir, confronter les différentes versions et on va se poser la question: "Est-ce que c'est identique d'un manuscrit à l'autre ?"

Les cas de figure sont multiples et ils ne sont pas faciles à interpréter. Le premier cas de



figure, ce sont des chants qui sont relativement identiques, d'un même poème, avec une même mélodie, avec des petites variantes d'ornementations, sur les césures, ou bien après la diésise sur le développement. Ce qui veut dire que le timbre mélodique résiste bien et qu'il était connu pour être adapté à ce poème-là. On a parfois, et notamment chez les trouvères, des timbres mélodiques, pour un même chant, pour un même poème, complètement différents, mais vraiment complètement différents. Ce qui veut dire qu'il y a peut-être eu des musiciens qui ont chanté le même poème avec des mélodies différentes ou bien qu'un même musicien a pu faire deux mélodies totalement différentes : une en ré, en mode de ré, et l'autre en sol. Donc cela n'a vraiment rien à voir. Et puis, on a encore un troisième cas de figure où on est un peu entre deux, c'est-à-dire que les deux mélodies ont à voir et elles sont très différentes en même temps. Et en général, là où les choses ont tendance à être très différentes, c'est autour de la diésise, dans les vers qui précèdent et dans les vers qui suivent la coupure à mi-strophe. Ce qui veut dire que c'est un lieu névralgique où au niveau de l'acte de composition-invention, peut-être improvisation, les choses ne sont pas stabilisées toujours, où il y a des marges de latitude, des marges d'inventions, des marges de liberté pour les vocalistes.

Juste encore un point, je n'ai pas parlé d'improvisation. C'est-à-dire que je n'ai pas d'éléments pour dire qu'ils ont pu improviser totalement leur mélodie, improviser totalement leurs chants. On voit des rouleaux de parchemins qui ont pu servir pour écrire les textes, les manuscrits sont toujours consignés après, longtemps après, cinquante ans, soixante ans après que la tradition soit finie en quelque sorte. Donc on se doute qu'il y a eu une tradition orale, est-ce que c'est une tradition d'improvisation ? Je serai prudent parce que l'improvisation, cela peut être beaucoup de choses, on crée de toutes pièces avec son instrument ou avec sa voix, je n'irai pas jusque-là, je n'ai pas suffisamment d'éléments pour avancer. Il y a des marges de liberté et je pense que dans l'adaptation mélodique de ces formulaires qui viennent en général de la cantilène religieuse, il y a quand même une part d'invention. Mais entre part d'invention et improvisation, la marge peut être grande.

### ***Quelle a pu être l'influence de l'écrit, vis-à-vis de la transmission orale, notamment dans les chants religieux ? A quoi a servi le passage à l'écrit ?***

L'écrit dans le chant religieux au Moyen Âge est fondamental. Mais il faut s'entendre, c'est l'écrit du texte liturgique, de la parole divine, et pas forcément l'écrit musical. Il y a là deux choses qui sont différentes. Une fois encore, les hommes médiévaux, tout le monde chantait, tout le monde dansait, mais vraiment très très peu lisaient et encore moins lisaient la musique. S'il y avait un ordre d'idée impossible à donner mais..., dans les années 1100, cent personnes dans toute l'Europe occidentale étaient capables de lire la musique, et pourtant il y avait sans doute des milliers et des milliers de gens qui chantaient et qui dansaient sans le secours de l'écriture. L'écrit textuel était beaucoup plus utilisé depuis longtemps, parce que la Bible en fin de compte va être transmise, et c'est le texte de la divinité, le texte de l'Évangile qui est fondamental pour la messe. Donc il y a déjà un fond d'écriture qui est lié au texte des Évangiles, qui est fondamental lorsque l'on parle de la messe médiévale. Si vous écoutez encore aujourd'hui les offices arméniens, il y a une très grande partie d'improvisations, faites à partir des textes religieux. C'est d'ailleurs sur le texte religieux et on peut postuler, c'est une interprétation mais on peut postuler, que sur le texte donc de la divinité, des Évangiles, et bien on pouvait psalmodier, on pouvait cantiller, on pouvait chanter ou adapter un certain nombre de chants extrêmement facilement. Les choses ne commenceront à être notées et consignées

qu'avec les neumes au IX<sup>e</sup> siècle. Les raisons sont presque comme toujours dans le cadre du Moyen Âge, on ne veut pas perdre une tradition. C'est pour des raisons de mémoire, et non pas pour des raisons de divulgation ou de pratique musicale. On ne va pas noter pour chanter ces chants-là, on va noter pour ne pas perdre. La nuance est importante, cela veut dire que la notation n'est pas prescriptive. Elle n'est pas faite pour être une prescription pour le chanteur. Nous, on l'utilise comme une notation prescriptive mais pas eux, pas à l'époque. Cela reste quand même, et effectivement par rapport à la question que tu posais, une notation qui est faite dans un contexte clérical, c'est-à-dire savant puisqu'on parlait des relations entre savant-populaire, là il est clair que lorsqu'aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, au sortir de l'époque carolingienne, les abbayes de la Lotharingie notamment vont commencer à noter sur neumes, en chant ouvert (*in campo aperto*), les mélodies grégoriennes que l'on a du mal à déchiffrer sur le plan de la hauteur par rapport à ces manuscrits, cela rentre dans un contexte savant, clérical. C'est fait pour ne pas perdre les choses et que la tradition du monastère soit conservée, soit connue, soit engrangée en quelque sorte. La relation avec les fidèles et donc tout l'aspect populaire est très faible. Il n'existe que dans le contexte liturgique, à savoir que la liturgie est faite pour émerveiller les fidèles. Elle est faite pour lui donner un lieu et disons un moment dramatique dans lequel il va pouvoir prier, il va pouvoir méditer. Donc de ce point de vue là, il est clair que le chant noté dans la musique religieuse est essentiellement celle de clercs savants, dont le métier est d'organiser l'office pour plaire aux fidèles, certes, mais aussi de les émerveiller. Il n'y a rien là-dedans qui ne soit véritablement fait pour faire chanter les gens. On les fait chanter mais pas sur les grands chants des solistes, on leur fait chanter de la *responsa*, c'est-à-dire des refrains. Des refrains très simples sur Kyrie Eleison, on leur fait reprendre quelques Alléluia quand ils ne chantent pas trop trop mal, et puis les hymnes qui se créent aux V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles qui sont de formes strophiques, qui sont de formes métriques aussi et que l'on scande presque comme en marchant, en déambulant en quelque sorte, et qui sont très faciles à retenir. Ce sont les seules choses que l'on donne à chanter aux fidèles, parce qu'ensuite, ce serait la cacophonie. Déjà, avec les chantres, c'est compliqué.

***Dans votre activité de pédagogie, dans le cadre de vos cours en faculté, peut-être en chant, est-ce que vous apprenez des chants à vos étudiants, des chants médiévaux, et à ce moment-là, quelle transmission utilisez-vous, plutôt par l'écrit, plutôt par l'oral ?***

Et bien là, on revient à notre vieux paradoxe. On ne peut pas tout mélanger, qui eux, ont été, et qui nous, nous sommes. Que ce soit, moi, en tant que paléographe, musicologue, et puis les étudiants d'éducation musicale avec qui je fais mon office, sont des gens d'écriture. Alors on peut arriver à pallier mais de toutes les façons, on a aucune solution pour reconstruire gestuellement de façon extrêmement efficace si ce n'est d'aller chercher dans des traditions, je parlais des Basques précédemment ou bien des *Guachos*, des *Truvadores* du Rio Grande du sud, en sachant que de toutes les façons, ni les Basques, ni les *Truvadores* n'ont chanté comme les troubadours. C'est-à-dire que ce sont des traditions d'aujourd'hui, et même si on se doute bien qu'il y a quelques points communs, il y a aussi des points de divergence, simplement parce qu'il y a 800-900 ans qui font que les traditions ne sont pas les mêmes. Les traditions sont très très différentes. Donc pour revenir à mon paradoxe, je suis bien obligé de trouver des palliatifs pour sortir de ce lieu paradoxal où je suis, c'est-à-dire que je n'ai que des éléments écrits pour traiter d'une musique qui a été une musique semi-orale, parce que c'est

plutôt une musique semi-orale. Et donc, les palliatifs, quels sont-ils ? Effectivement, on peut apprendre “par-coeur”, mais apprendre “par-coeur”, ce n’est pas l’oralité, c’est tout à fait différent, c’est apprendre “par-coeur”. C’est-à-dire on entend très très bien quelqu’un qui apprend “par-coeur” sur de l’écrit. C’est tout à fait autre chose que d’apprendre “par-coeur” sur quelque chose qui n’a pas été noté en quelque sorte et donc qui a une exactitude d’une autre nature, d’une complexion tout à fait différente. Je peux faire danser, c’est-à-dire que le fait de faire danser, notamment en ce qui concerne la musique polyphonique du XII<sup>e</sup> siècle, c’est pour les conduits notamment, les motets, c’est extrêmement intéressant parce qu’au lieu de faire des mesures, qui n’étaient pas mesurées d’ailleurs en ce qui concerne le Moyen Age, on se rapproche du *tactus* médiéval, qui est simplement l’accent marqué sur le premier temps et puis ensuite sur les temps qui restent, qui sont souvent ternaires; donc les deux temps qui restent, c’est un peu un “*no man’s land*” assez imprécis. Donc à ce moment-là, le geste de la danse va aider la synchronisation des voix, ça, c’est intéressant. Une solution qui a été prise non pas par moi, je pense à la messe de Machaut, il faut écouter les dernières interprétations en date de la messe de Machaut, il y en a deux que je signale, celle de l’ensemble *Organum* Marcel Perez et puis celle de l’ensemble de Dominique Vélard. Dans le dernier cas, Dominique use, pour synchroniser les voix, d’un concept de mesures traditionnel. Donc on entend très très bien qu’il lit une partition où les voix sont synchronisées les unes sous les autres et qu’il dispose d’une mesure, sans doute la partition de Léo Schral. Et puis à côté de ça, en ce qui concerne la première interprétation musicale de la messe de Machaut, je parle là surtout d’ailleurs pour l’interprétation du Gloria, enfin cela vaut aussi pour les motets mais dans le Gloria, c’est très très net, et bien dans l’ensemble *Organum*, Marcel Perez va chercher des chanteurs corses et il leur livre un *tactus* qui est très très libre avec des possibilités d’improvisation, sur la voix de motet et de triple, importantes, et donc sans le secours de la mesure, sans le secours du concept de mesure, simplement sur un *tactus* gestuel qui est extrêmement souple. Je ne sais pas s’ils avaient les parties séparées, mais je pense, ce qui fait que la synchronisation va se faire, que sur ce *tactus* très libre avec une improvisation assez lâche sur les deux voix supérieures. Cela donne une complexion musicale tout à fait différente. Il faut bien comprendre, les Corses n’ont jamais chanté à la cathédrale de Reims en 1264 lorsque Machaut a donné sa messe, simplement, cela donne une indication sur des éléments gestuels interprétatifs. Si on veut parler en terme de vrai, c’est faux, mais dans l’esprit c’est tout à fait intéressant. Dans l’esprit, c’est intéressant parce qu’il dit, avec des gestes d’aujourd’hui, que les synchronisations étaient d’une autre nature, que cette synchronisation qui est très conceptuellement liée à la mesure est liée à une synchronisation des voix visuelles. Par rapport à la question du vrai, les marges de manœuvre sont très faibles, on est presque jamais dans le vrai mais il y a des éléments qui sont exacts et d’autres qui sont plus interprétatifs. Moi, ce qui m’a toujours intéressé, c’est de savoir ceux dont on était sûr et à quel moment je manipulais parce que c’est ça qui m’intéressait, c’était de manipuler les choses, en le disant, en construisant, en déconstruisant en quelque sorte.

***Pensez-vous qu’il y a une différence de l’organisation de la mémoire dans la musique écrite ou dans la musique orale ?***

Bien sûr, c’est même fondamental. Fondamentalement, ce ne sont pas du tout les mêmes types d’organisation de mémoire. La plus facile, c’est la mémoire écrite. C’est beaucoup plus facile de parler de l’organisation de la mémoire dans un contexte social écrit que dans un

contexte social oral. Tout simplement parce que dans un contexte social oral, l'organisation de la mémoire est différente suivant les cultures. Donc il y a des cas généraux, ce que l'on appellera les universaux, on trouvera des éléments universaux. Et puis ensuite, suivant chaque culture, il y aura des éléments très différents.

Voyons d'abord en ce qui concerne l'organisation de la mémoire dans les sociétés bénéficiant de l'écriture, et notamment l'écriture musicale. Je pense que la chose vient déjà de la page de papier, ou de la page de parchemin, c'est-à-dire qu'on a l'ordre des abscisses, et l'ordre des ordonnées. Ce qui veut dire que la notation va s'inscrire en quelque sorte dans ce cadre géométrique. Et donc, immédiatement, la mémoire va fonctionner de façon extrêmement visuelle. Un exemple assez typique qui montre la modification qui se produit, liée à l'invention, plusieurs étapes, mais nous sommes là dans les IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles, de la notation musicale. Le caractère d'une mélodie, c'est le fait que vous avez des sons graves et que vous avez des sons aigus. Dès l'Antiquité, on savait définir une mélodie suivant son caractère aigu ou grave. C'est au moment où on va inventer la notation diastématique (IX<sup>e</sup> siècle), puis la portée (XI<sup>e</sup> siècle) que l'on va passer du caractère grave et aigu des sons à la représentation de ce type de caractère du bas au haut, c'est-à-dire qu'on est passé de caractères très strictement physiques, grave-aigu, à un caractère qui est géographique, lié à une surface, grave devient bas, aigu devient haut. Cela montre bien qu'il va y avoir une transformation en quelque sorte des définitions qui se font sur ce caractère même de l'écrit. Alors voilà un élément extrêmement précis qui montre (?), c'est un des éléments de la mémoire écrite, mais un élément lié à la hauteur. Sur le plan temporel, c'est pareil, voilà un autre élément de la mémoire écrite qui est fondamental. Et ça, cela va se constituer dans l'Occident médiéval un peu plus tard, non pas entre le IX<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle comme je l'ai déterminé pour le caractère non plus grave et aigu des sons, mais bas et haut. C'est à ce moment-là que l'on va représenter les caractères grave-aigu par le bas et le haut, c'est très clair. Et pour le temps musical, cela va être un peu plus tard. C'est pratiquement à la fin du XII<sup>e</sup>, et surtout dans le XIII<sup>e</sup> siècle, avec notamment des théoriciens comme John Garland autour de 1260, puis Francon de Cologne autour de 1280, Jean de Murs aussi à peu près à la même époque, qui vont, à propos de l'*Ars Cantus Mensurabilis* (l'art du chant mesuré), définir un système graphique qui va tendre à régulariser, de façon au début très idéologique et hyper-régulière le temps musical. Le temps musical jusqu'alors était très élastique. Dans le chant grégorien, c'est élastique. Dans le chant des troubadours, on ne sait pas très très bien en dehors de ce comput métrique lié à la métrique du poème, la mélodie ne nous dit pas grand chose. Et là maintenant, dans la polyphonie, on va trouver un outil conceptuel, graphique en quelque sorte, qui va sous forme de signes nous indiquer par des longues, par des brèves que ce temps-là est double de celui-ci ou triple de celui-là. On va s'organiser en quelque sorte. On va organiser le temps musical en fonction des figures de notes et en fonction d'une certaine proportionnalité entre ces figures de notes. On rentre, par le calcul, dans ce que j'appelle la mémoire écrite, c'est de la mémoire écrite. Donc là, c'est d'autres éléments de calcul mais qui sont de la mémoire.

Les mémoires orales sont d'une autre nature, elles ne sont pas abstraites comme les deux précédentes que je viens de signaler. Le caractère grave et aigu qui se transforme en bas et haut, c'est abstrait. Parce qu'on a une ligne de portée, on va avoir 1-2-3-4-5 et c'est pareil avec les proportions. La mémoire avec les traditions orales est toujours une mémoire beaucoup plus près du geste. Que ce soit le geste du vocaliste, celui qui prononce, qui chante, qui dit un texte, que ce soit celui d'un musicien qui joue avec son archet, son rebec, sa vièle à

archet, son violon aujourd'hui, ou son luth si c'est un luth arabe... La mémoire gestuelle, sous cet angle-là est quelque chose de beaucoup plus concret, c'est d'ailleurs pour cela que les neumes dans le chant grégorien au IX<sup>e</sup> siècle restent encore très proche du geste vocal, cela reste une écriture qui n'est pas une écriture véritablement abstraite, elle indique quelque chose du souffle, de la pneuma. C'est pareil en ce qui concerne les tablatures de luth à la Renaissance. C'est pareil en ce qui concerne les tablatures de guitares dans le rock'n'roll aujourd'hui ou la tablature indique la position des doigts. C'est pareil si l'on va regarder les cahiers de violoneux dans le Poitou, dans la région du Sud de Poitiers, on a énormément de cahiers de violoneux qui nous indiquent la position des doigts sur les deux cordes principales, les deux cordes aiguës du violon, notamment la chanterelle, ils jouent beaucoup sur ces cordes là, et on a la position des doigts. On ne nous donne pas de rythmes, ils ne savent pas noter le rythme. C'est en général des danses mais ils ont la position des doigts, ce qui fait que le violoneux, s'il ne se souvient pas d'un air, il regarde sa position et le rythme va lui revenir dans la danse. C'est-à-dire qu'il a déjà le geste. Et donc il faut bien se dire que la mémoire dans les traditions orales est toujours plus près des gestes.

Alors la question, "Est-ce qu'il y a les mêmes gestes d'une tradition à une autre?" Et bien non, évidemment que non. Si vous utilisez un luth arabe, accordé en quarte, ce n'est pas un luth renaissance accordé avec quinte et tierce au milieu. Et donc cela ne va pas être le même geste, tout simplement parce que l'accord ne va pas être le même. C'est pareil avec la guitare électrique, les tablatures de la guitare électrique, ce qu'on appelle les scores, à moins qu'on désaccorde ou qu'on accorde autrement la guitare, il y a un accord classique, et la position classique va fonctionner en partant de cela. Mais ça, c'est un exemple. De la même façon que les neumes étaient un autre exemple puisque c'était un exemple très très proche de la capacité du chanteur à dominer son souffle et sa respiration dans le neume.

Dans le cas de la tradition écrite, la mémoire est une mémoire qui est relativement conceptuelle et abstraite. Dans le cas des traditions orales, la mémoire est toujours beaucoup plus gestuelle. Évidemment, il faut regarder suivant les traditions les gestes qui vont s'effectuer. On ne peut avoir une même notation pour la cornemuse et pour la vieie à roue, ce n'est pas la même chose, ni pour la harpe.

***Dans votre activité de concert, c'est plutôt des concerts en mémoire orale, libre, "par-coeur", ou plutôt avec partitions justement ?***

Alors ça, c'est le paradoxe, on revient sur le paradoxe de départ. Moi, je n'ai jamais cherché à essayer de recréer de toutes pièces une mémoire orale. Je peux recréer des éléments de mémoire gestuelle mais je suis obligé de m'appuyer sur l'écrit. Donc de toutes les façons, on est toujours dans une position ambiguë. Donc je ne me suis jamais trop inquiété de cela. Si j'étais musicien professionnel à temps plein, j'aurais plus développé la mémoire "par-coeur", qui n'est pas forcément une mémoire orale. Ce n'est pas parce qu'on apprend "par-coeur" qu'on est dans une mémoire orale, ce n'est pas la même chose.

Nous ne sommes pas dans une culture médiévale, donc, on ne peut pas recréer une transmission dans une société qui est une société multimédiatique. On est dans un monde très très différent. J'aurais tendance, même à propos de la musique médiévale, à essayer de la transmettre à ce moment-là avec les ordinateurs, avec des moyens très modernes. Donc, de toutes les façons, on est dans un monde, dans un contexte qui ne nous permet absolument pas de transposer quoi que ce soit du Moyen Âge, on n'est plus dans leur situation. Ça, c'est fini.

On est toujours dans cette situation paradoxale de mimer à l'intérieur de notre culture quelque chose qui est de toutes les façons dans une autre culture et qui a fonctionné autrement. On ne pourra jamais retrouver les machines exactes de l'époque. On ne peut que comprendre comment elles ont pu fonctionner et puis créer des ersatz. Ça, de toutes les façons, on n'y échappe pas.

Alors pour revenir à la question qui est posée. Moi, je ne me suis pas embêté avec ces choses-là, c'est-à-dire j'ai toujours eu à faire rapide, ne serait-ce que parce que n'étant pas musicien professionnel, je ne tourne pas en tant que tel, cela ne me sert à rien d'apprendre des chants donc, très souvent, je lis. C'est une position qui est plutôt contraire à ce que je pense à propos du chant médiéval. Mais, mon dieu, apprendre tout "par-cœur" ne serait pas non plus une bonne solution. Ce serait une bonne solution en tant que musicien professionnel aujourd'hui, mais cela ne réglerait pas le problème de la mémoire orale médiévale. Donc je n'ai jamais cherché quand je fais de la musique à faire comme les hommes médiévaux. Ce n'est pas possible. Ce que j'ai fait, c'est de comprendre comment eux ils ont fonctionné, et de faire quelque chose dans mon temps, c'est-à-dire comment approcher et faire quelque chose qui fasse comprendre aux autres. Ceci étant, mon instrument principal est une harpe électrique. Ce qui veut dire que je ne fais pas de la musique ancienne, je fais ma propre musique.

### ***C'est presque de la musique revisitée.***

Ah complètement ! Enfin, j'ai fait cela il y a vingt ans, la musique ancienne revisitée avec de la guitare électrique et des synthétiseurs de l'époque. Non, ce que je fais, c'est ma musique. C'est même pas revisitée. Elle a un fond celtique, elle a un fond un peu médiéval, elle a un fond musique savante. Il y a un mélange de tout cela.

### ***Et justement, quelle peut être l'influence de tout ce que vous avez pu faire avant ? Et quelle peut être l'influence de ce que vous recevez par ailleurs, que ce soit par la radio, ou... Les influences musicales dans la composition, qu'est-ce qui vous influence ?***

Qu'est-ce qui m'influence ? On revient sur la notion de réminiscence. A mon avis, c'est la notion de réminiscence qui peut être évoquée à propos de mes connaissances liées à cette culture musicale médiévale, qu'elle soit grégorienne, polyphonique ou chant profane. Mais c'est loin d'être la seule, c'est-à-dire qu'il y a des réminiscences liées à la musique celtique par la harpe, par les pièces que j'ai apprises depuis vingt-cinq ans à la harpe. Il y a beaucoup de choses qui viennent d'Irlande. Et puis, il y a des éléments qui viennent de l'outil informatique. J'utilise les échantillonneurs et les synthétiseurs, je les manipule d'ailleurs avec l'ordinateur, c'est-à-dire à partir d'un dispositif informatique, et notamment de claviers MIDI et donc, on rentre là dans un contexte et des outils musicaux, ou des outils musicaux qui sont de nature extrêmement différente, de nature traditionnelle, alors que j'utilise aussi le rebec pseudo-médiéval, la harpe électrique ou la harpe acoustique, la flûte acoustique, mais aussi la guitare électrique. Donc il y a un pan qui n'est pas un pan de réminiscences mais qui est lié simplement aux machines et aux instruments modernes que j'utilise. Et puis il y a bien d'autres choses parce tout ça ne fait pas un programme, ne fait pas de la musique. Sur le dernier programme discographique que j'ai fait, la nécessité était double ou triple, il y avait ces réminiscences dont je viens de parler, ces outils que j'utilisais. Ma harpe électrique a, dans ma façon de l'utiliser, des réminiscences de la modalité médiévale, ça c'est certain, mais pas seulement puisque je l'utilise avec des multi-effets. Et donc à ce moment-là, cela va me

permettre de créer des rythmes, de créer des transpositions, des choses comme ça qui sont d'une autre..., qui viennent des outils d'aujourd'hui. Les transpositions créent des réminiscences avec le Moyen Âge parce que, en général, les transpositions que j'utilise sont à la quarte et à la quinte, qui sont les consonances de bases de la musique médiévale. Mais tout ça ne fait pas projet musical.

Le projet musical est ailleurs. Le projet musical, il était..., j'ai vécu aux Etats-Unis comme professeur à l'université d'Indiana à Blumington, et en fin de compte, j'avais écrit pas mal de poèmes là-bas. Et puis, j'avais eu une expérience de l'espace américain qui me plaît beaucoup, qui m'a fortement éprouvé. Et donc, quand je suis rentré, j'ai mis à peu près six mois pour exprimer cette expérience par la musique. Ce qui veut dire qu'il y a une grande partie des poèmes qui vont avec ces musiques, et puis des musiques, qui sont dédiées à mes amis américains, et à l'espace américain, qui n'est pas le notre, qui est très différent du notre. Donc il y avait pour origine cet élément-là. Et puis, il y avait un autre élément qui était important, qui était le fait de vouloir lier ces musiques que j'ai faites chez moi, dans mon studio, à partir de mes instruments avec les instruments dont on parlait précédemment, avec des poèmes, c'est-à-dire que mon idée, c'était que la musique se nourrisse des poèmes et que les poèmes se nourrissent de la musique. Ce qui fait que je ne suis plus capable aujourd'hui de toujours très bien distinguer si c'est le poème qui a été fait avant la musique ou la musique qui a été faite avant le poème. Mais ce que je voulais, c'était que cela corresponde. Et donc, ça, pour moi, c'était très important. Ensuite, c'était une méditation, rien que le lieu où nous sommes est propice à la méditation, il est fait pour ça, il n'y a pas de bruits, il n'y a rien. La musique que je fais a beaucoup de silences, une certaine lenteur, qui mélange instruments acoustiques et instruments modernes, instruments électriques et dispositifs électroniques. Donc je voulais utiliser cela. En ce qui concerne les formes médiévales, il y en a quelques-unes puisqu'il y a des éléments improvisés qui appartiennent aux modes, qui peuvent appartenir aux conduits. On pourrait retrouver des formes médiévales. Mais franchement, quand j'ai fait la chose, je n'ai pas cherché à conscientiser cela. C'était pas mon problème. Ce n'est que maintenant, si tu me le demandes, je te dirai : "Ah, bien, oui, là, il y a une forme de conduit, ou il y a une forme d'improvisation" comme chez les troubadours ou autres. Il y a encore un point qui, moi, m'a intéressé et qui est d'une quête extrêmement moderne dans ce programme de musique que j'avais fait, c'est la relation entre les timbres. Et ça, c'est une quête qui n'est pas du tout médiévale, mais une quête moderne. La quête moderne, depuis cent ans, en quelque sorte, depuis tout le XX<sup>e</sup> siècle, où le travail sur le son est fondamental. J'ai mis en relation, par exemple, de la guitare électrique en distorsion et un rebec et je trouve que cela fonctionne très très bien. La guitare électrique avec ma harpe électrique, des synthétiseurs avec de la flûte, de la flûte avec de la cornemuse... Des choses comme cela. Une recherche sur le timbre qui est vraiment quelque chose de spécifique, quelque chose de tellement commun à la musique de notre époque.

***Quelle valeur vous mettez derrière l'utilisation de la mémoire, du mot mémoire, que ce soit mental, ou justement plutôt sur les parties écrite ou orale...***

En tant qu'historien, en ce qui concerne la mémoire écrite, à mon avis, elle est fondamentale. Elle est fondamentale parce que, cette mémoire écrite ancienne, heureusement que l'on a cela, sinon on ne saurait pas qui étaient ces gens-là. Et puis ensuite, on ne saurait pas d'où on vient. Et quand on ne sait pas d'où on vient, on ne sait pas où on va. Donc, en tant

qu'historien, je dirai que le retour sur le passé est fondamental pour foncer vers le futur. C'est-à-dire que l'historien, c'est quelqu'un qui regarde le passé, mais en même temps avec un œil sur le futur. Le propre de l'histoire, ce n'est pas uniquement s'intéresser au passé pour le passé, en tout cas, moi, je ne le fais pas comme ça. Je m'intéresse au passé musical assez ancien, parce cela me dit quelque chose de notre futur. Notamment en éducation musicale, notamment quand je m'intéresse au rock'n'roll, je m'intéresse aux musiques de grande diffusion, à la chanson, c'est souvent avec un œil de médiéviste. Et précédemment, je parlais des tablatures de luth, des tablatures de guitares, et je parlais des cahiers de violoneux du Poitou du siècle dernier. Et bien, il est clair que c'est parce que je suis médiéviste que je relie ces trois éléments qui ne sont à priori pas reliables. Et en fin de compte, ils fonctionnent de la même façon avec une articulation gestuelle forte, et ils nous disent quelque chose, ne serait-ce que du futur de la guitare électrique dans les vingt années qui viennent. On a depuis vingt ans des partitions de guitare électrique, qui à côté de la partition abstraite, nous donnent la partition gestuelle sous forme de tablature avec en plus de ça, pour les *bent(?)*, pour les *poulinov(?)* ou autres, des dessins qui nous indiquent très précisément la technique qu'il faut faire. Et bien ça, ce n'est pas si loin de la tablature du luth de la Renaissance. Donc le passé me dit quelque chose sur mon présent et évidemment sur le futur. C'est pour moi fondamental.

En ce qui concerne la mémoire orale, je serai plus triste. Je serai plus triste pour les traditions orales. C'est une mise en garde où l'on ne peut pas faire grand chose. Quand on y regarde de près, dans le monde multimédiatique qui nous est construit depuis une vingtaine d'années... Ce village global, le monde est devenu un village global, on fait le tour de la terre avec Internet en trois secondes. Les traditions orales existent encore, mais elles ont tendance à se faire "manger" très rapidement par les technologies de communication d'aujourd'hui. L'écriture était une technique. Les technologies de communication aujourd'hui qui sont pour moi des entonnoirs dans lesquels tous les traits s'intègrent, en quelque sorte, sont en train de créer un monde nouveau. Ce n'est pas un monde qui dramatiquement serait négatif. Pas du tout. C'est un monde nouveau. Mais c'est vrai que cela se fait en grande partie au détriment du fonctionnement gestuel, oral, des anciennes traditions qui étaient dans des cultures autarciques et qui ont tendance à éclater parce que le monde devient village global. C'est peut-être moins vrai pour l'Afrique, pour l'Amérique du Sud ou une partie de l'Asie, mais il n'empêche que quand on voit ce que le folklore en Occident est devenu... La "revivalisation" du folklore aujourd'hui, je pense à Jean Blanchard et à ce qu'il peut faire, il ne fait que de la "revivalisation". Il ne peut pas faire autrement parce que le contexte est différent. Il ne pourra jamais recréer un contexte social paysan tel qu'il existait il y a cent-cinquante ans. On ne peut pas faire cela. Ce n'est plus possible. Donc on est dans un niveau différent où il y a des éléments des anciennes traditions gestuelles et orales qui peuvent encore vivre, mais je m'inquiète quand même beaucoup, compte tenu de la technologie. Une fois encore, je l'utilise mais elle est un entonnoir et un rabeau, qui est extraordinaire, de toute la finesse qu'il pouvait y avoir dans les anciennes traditions. Il vaut mieux le savoir, je crois. Mais ceci dit, cela ne me gêne pas de l'utiliser, il ne faut pas en être dupe, c'est tout.

### **Quelles peuvent être les limites des mémoires ?**

En gros, on n'a pas beaucoup abordé la chose mais on peut le prendre comme ceci. Mémoire



gestuelle, orale, premier point. Mémoire écrite, qui a vécu pratiquement jusque disons les trente dernières années. Et puis il y a aujourd'hui, une mémoire, je pense pour le musical, de la technologie, qui devient de plus en plus importante, que ce soit la technologie de l'enregistrement, que ce soit la technologie informatique, de logiciels avec les machines. Ces trois mémoires ont toutes des limites et ont toutes des qualités qui sont différentes.

Je vais commencer par la mémoire écrite, c'est la plus facile, c'est toujours la plus facile à mon avis. Mémoire écrite, elle a des qualités qui sont extraordinaires. C'est-à-dire qu'elle permet de visualiser immédiatement sur une feuille de papier des éléments musicaux, des éléments textuels si c'est pour un poème, pour un roman... Elle permet de tourner les pages, c'est-à-dire de revenir. Donc on peut revenir sur ce que l'on a fait. C'est assez génial quand même. C'est la possibilité de dire "Stop, j'arrête là et je regarde ce que j'ai fait deux ou trois pages auparavant". Donc, ça, c'est une qualité qui est extraordinaire. Un des défauts qu'il y a eu, c'est de prendre la représentation pour la musique. C'est un défaut qui date de cent-cinquante ans et qui est lié au conservatoire, notamment chez nous. On a pensé, dans la musique, "voilà ce qui est écrit". Non, la musique, c'est ce qui sonne. Ça, c'est la représentation musicale, ce n'est pas la même chose. Là, c'est une limite très importante parce que le système d'une surface ne représente pas tout du sonore. Une surface, c'est un espace à deux dimensions, le sonore, c'est un espace à multi-dimensions. D'abord, il y a le temps qui peut se dilater mais que la page de papier ne formalisera pas tout à fait. C'est un point important. La représentation a été un acquis extraordinaire, ça le reste, mais ce n'est pas tout. Donc cela peut être la meilleure des choses, cela peut être la pire des choses de ce point de vue-là si on y croit trop.

La mémoire gestuelle orale, elle a des limites qui sont terribles, c'est-à-dire qu'une fois que c'est dit, c'est dit. D'où, d'ailleurs le fait que la fonction de la parole est fondamentale. Je te donne ma parole, dans les législations orales, c'est fondamental. Quelqu'un qui triche avec sa parole, c'est... Dans notre culture, tricher avec sa parole, cela n'a aucune importance, c'est le droit qui prime ; sur le droit, vous plongez, mais jamais sur la parole. Donc dans la mémoire gestuelle orale, le fait que le temps est une donnée, une fois pour toute, c'est à la fois quelque chose qui est magnifique, mais en même temps, une fois que ça été dit, on ne peut pas revenir dessus. C'est un vrai problème. Quand vous enregistrez et que vous voulez comprendre comment cela fonctionne, vous êtes obligés d'enregistrer de multiples fois parce que ce sont des temps qui sont dilatés. Pour le même type de musique, mais chantée par différents interprètes, on se trouve aux prises avec des mémoires qui ne sont jamais exactement les mêmes. A ce moment-là, on a des variantes qui sont toutes significatives de l'oeuvre, mais qui sont toutes différentes, c'est un casse-tête.

Et dans la mémoire technologique, la mémoire des technologies d'aujourd'hui, on est encore dans autre chose, c'est-à-dire que c'est la vitesse qui prime. Alors que dans la mémoire gestuelle, elle ne pouvait fonctionner qu'avec une certaine lenteur. Un exemple pour comprendre la différence. Lorsque la "revivalisation" du folk a commencé en France, c'est dans les années soixante-cinq, soixante-dix avec le folk-club du bourdon qui se trouvait à Paris, à la cité universitaire avec John White, Catherine Perrier... Et puis les années qui ont suivi, 1970-1975 jusqu'au moment où ça a fait "splat" dans les années 1978-1979, les choses ont explosé avant qu'il y ait une "revivalisation" progressiste très différente les quinze dernières années. Ce que n'avaient pas compris les "folkleux" de l'époque, c'est que quand ils faisaient semblant de faire le paysan en chantant nasal..., et puis qu'ils apprenaient par-coeur

et qu'ils allaient chanter à la radio, et bien, ils n'étaient pas dans un contexte oral parce qu'ils n'étaient plus dans la lenteur. Parce qu'à la radio, ou sur le disque, 33 tours à l'époque, s'ils en vendaient 20 000 ou 30 000, le chant était multiplié par 20 000 ou 30 000. Jamais une tradition orale n'aurait multiplié un chant dans la modification naturelle que produit le chanteur à 20 000 ou 30 000 exemplaires. 20 000 ou 30 000 duplicata, c'est de la folie. C'est-à-dire que c'est une rapidité de duplication folle. A la radio, on passait à France Musique ou à France Culture, et à ce moment-là, le chant était chanté par un certain nombre d'autres jeunes qui voulaient chanter. On est dans un contexte où la communication va, sur une modification, sur un chant ou sur une interprétation donnée, la faire connaître à des milliers de gens, et pas uniquement dans une tradition donnée. Une tradition donnée vivait en autarcie. Je ne dis pas que c'était bien, je constate que c'était comme cela, et que le temps était un temps long. Dans notre culture, le temps est un temps rapide, l'obsolescence des disques, c'est deux mois ou trois mois aujourd'hui. Si vous n'avez pas fait 30 000 ou 40 000 exemplaires, et que vous en avez fait... 100, vous êtes cuits, vous êtes finis. Ce qui veut dire que consubstantiellement, l'oralité ne peut plus exister dans notre culture multimédiatique où tout passe par la multiplication et la vitesse. Et cela va plus loin, aujourd'hui avec Internet, avec les réseaux, avec la télévision, la vitesse est en train de nous rejoindre. Cela veut dire qu'il y a un vrai problème de la mémoire technologique en quelque sorte. Vous avez vu ce qui s'est passé il y a quelques années où Wall Street a failli "se ficher en l'air" simplement parce que les traders, les gens qui à Wall Street font le cours, avaient anticipé et l'anticipation s'était faite sur toute la planète, et en fin de compte, cela avait mis dans le rouge les ordinateurs, et tout descendait. Ce qui veut dire que la vitesse, qui peut être une très bonne chose, cela peut être tout à fait intéressant de transmettre par Internet un article ou quelque chose que l'on a à donner tout de suite. Cela peut être la meilleure des choses, mais cela peut être la pire des choses. Ce que je suis en train de dire, c'est que dans les trois types de mémoires, ces trois types de mémoires sont tout à fait intéressantes, sont très bonnes, mais elles peuvent être aussi les pires choses.

***Et si on revient sur l'apprentissage plus spécialisé, l'enseignement spécialisé, un cours d'instrument, la mémoire peut-elle jouer un rôle ?***

La mémoire gestuelle, oui, mais ce ne sera jamais une mémoire orale. Ce sera toujours une mémoire gestuello-écrite. On n'y échappera pas. On ne peut y échapper, ce n'est pas possible.

***Pour terminer, quelle est votre vision, votre représentation de la mémoire ?***

La mémoire, c'est, comment dire, c'est la substance même de l'homme, c'est la substance même de l'histoire des hommes en quelque sorte. Sans mémoire, il n'y a pas d'humanité. C'est tout bête... Sans mémoire, il n'y a que des guerres, il n'y a que des animaux. La mémoire, c'est fondamental. Simplement, il n'y a pas "Une Mémoire". Là, on a traité de trois mémoires, il y en a beaucoup d'autres. Il y a beaucoup d'autres mémoires. Là, on traitait des mémoires musicales. C'est l'essence même de ce que nous sommes. Sans mémoire, nous ne sommes pas des hommes. Alors là, cela ne peut pas être plus clair...

## Bibliographie

Jean BERBAUM, Apprentissage et Formation, PUF, collection Que sais-je ? , Paris, 1984

Andrée GIROLAMI-BOULINIER, L'apprentissage de l'oral et de l'écrit, PUF, collection Que sais-je ? , Paris, 1993.

Jack GOODY, Entre l'oralité et l'écriture, PUF, collection Ethnologies, Paris, 1994.

Georges JEAN, Bachelard, l'enfance et la pédagogie, éditions du Scarabée, collection Pédagogies Nouvelles, Paris, 1983.

Alain LIEURY, La mémoire, du cerveau à l'école, éditions flammariion, collection DOMINOS, France, 1993.

Daniel L. SCHACTER,, À la recherche de la mémoire (le passé, l'esprit et le cerveau), DeBooeck University édition, 2000.

Arnold SCHOENBERG, Fondements de la composition musicale, M&M édition.

Encyclopaedia Universalis, France, 1996.

La maîtrise de la langue à l'école, Centre National de Documentation Pédagogique, Éditions Savoir Livre.

Mots clefs : Mémoire  
Apprentissage  
Oralité  
Écriture  
Structure et Codes.

Ce mémoire a pour but d'essayer d'expliquer les phénomènes mnémoniques oraux et proposer des apports pédagogiques que permettent les transmissions orales dans un enseignement basé sur l'écrit.