

Séminaire « Oralité et Moyen Âge »
Mémoire et représentation du passé :
une réflexion sur la musicologie

Table des matières

<i>Table des matières</i>	1
<i>Résumé d'un article de Paul Ricœur (Annales HSS, juillet-août 2000)</i>	1
<i>Résumé d'un extrait de « Mémoire » in « Histoire et mémoire », de Jacques Le Goff</i>	2
<i>Mise en perspective des sources</i>	4
<i>Bibliographie associée</i>	7

Résumé d'un article de Paul Ricœur (Annales HSS, juillet-août 2000)

« L'écriture de l'histoire et la représentation du passé »

Situé au niveau de la mémoire, l'antériorité du problème est soulignée par Saint Augustin dans son triptyque souvenu/aperçu/attendu. En précurseurs du sujet, Platon et Aristote établissaient déjà les traits d'une double énigme (image d'une chose absente / notion d'auparavant) et d'une dualité : présence du souvenir et recherche du souvenir (réminiscence). Se distinguant de la simple fantaisie, le souvenir pose également le problème de la confiance. Malgré la vraisemblance d'une pluralité des sujets possibles (« je », « il », mémoire collective, etc.), la question du sujet de la mémoire renvoie à la relation entre mémoire et soi (Augustin, Locke, Husserl, Heidegger). Quant à la réussite de la réminiscence, trois phénomènes sont à distinguer :

- la mémoire empêchée (cf. Freud)
- la mémoire manipulée (subjectivité du récit)
- la mémoire obligée (problème du devoir de mémoire)

Au travers de ces différents filtres, l'aporie de l'absence et de l'antérieur se transforme en un moment de reconnaissance du passé, rappel mnémonique trop fugace que l'histoire tente de suppléer ; c'est toute la problématique de la représentation historique, la « représentation ».

L'historiographie se découpe donc en 3 phases :

1. La phase documentaire

Elle s'appuie sur une institution du témoignage (son inscription, sa survie). « Faire parler les documents » est une véritable investigation au sens du « paradigme indiciaire » de Ginzburg : cela pose le problème du statut épistémologique de la preuve. La philosophie de l'historien se découpe en deux concepts :

- une triade signifiant/signifié/référent (rejoignant la linguistique de Benveniste et Jakobson et non pas celle de Saussure, qui n'intègre pas la notion de référent)
- une logique conjecturale (probabiliste)

2. La phase explicative et compréhensive

Il n'existe pas de méthode propre à l'histoire, mais de nombreux modes d'explication et compréhension, sans dichotomie franche entre ces derniers. A ce niveau, la représentation du passé est donc assumée sous deux aspects :

- découpage par analyse des différences (au travers de la dialectique structure, conjoncture, événement) et par application d'échelles de valeur (temps, efficacité, estime)
- l'histoire des mentalités et l'intentionnalité du discours historique

Bien entendu, l'évolution technologique bouleverse les moyens de lecture et ses effets sur une représentation collective du passé.

3. La phase littéraire

La problématique des « configurations narratives et rhétoriques » se heurte à celle des contraintes de lecture, qui engendrent leur propre opacité. Ainsi, l'analyse rhétorique du discours dévoile-t-elle la subjectivité de leur auteur et de l'imaginaire collectif de l'époque considérée.

Par exemple : la Shoah fait l'objet de controverses liées à la nature même de l'analyste (exécutant, victime ou témoin).

Propositions :

- invoquer une « intention de vérité » pour répondre au besoin de vérité du lecteur
- soupçonner et traquer le « faire-croire » par la ré-investigation personnelle

Le pacte de lecture possible qui en découle peut ainsi être basé sur la « représentance », i.e. une suppléance (représentation) enrichie d'une approximation (seulement une intention de vérité, pas de certitudes) :

- retraduction/récriture des sources pour constituer un « dossier de controverse »
- reconstruction et mise en perspective épistémologique de l'interprétation

Dans cette compétition entre histoire (pacte de vérité) et mémoire (vœu de fidélité), le seul juge reste le lecteur-citoyen.

Résumé d'un extrait de « Mémoire » in « Histoire et mémoire », de Jacques Le Goff

[Introduction]

Biologique, historique, sociale, ... la notion de mémoire recouvre un grand nombre d'acceptions. L'intelligence humaine joue un rôle important dans le processus d'apprentissage, processus qui a toujours engendré de nombreux questionnements.

De façon récente, les phénomènes de la mémoire, résultats de systèmes dynamiques d'organisation, sont l'objet de divers classements : mémoire spécifique, ethnique, artificielle, génétique, etc. Ce tour d'horizon donne également l'occasion de définir une relation entre l'amnésie et les troubles du comportement social ou de l'identité collective. La mémoire sociale (collective et individuelle) constitue ainsi les fondements de l'histoire.

[plan et justification méthodologique]

I. La mémoire ethnique

Bien qu'il soit important de distinguer « l'histoire objective » et « l'histoire idéologique », il n'existe pas de dichotomie forte entre les sociétés sans écriture et celles qui l'ont adoptée.

Au sein d'une mémoire essentiellement technique et sociale, l'homme-mémoire (généalogiste, historien, chef de famille, prêtre, barde, etc.) y tient une place importante. Cette mémorisation est rarement mécanique, mais le plus souvent une « reconstruction générative », qui apporte vitalité et créativité à la mémoire collective.

II. L'essor de la mémoire, de l'oralité à l'écriture, de la préhistoire à l'antiquité

Trois facteurs fondent cette mémoire : identité collective (mythes), prestige (généalogie) et savoir technique (pouvoir). L'inscription commémorative, l'épigraphe est une première forme d'écriture, qui deviendra par extension la mémoire du « non fixable dans les chaînes de gestes ni dans les produits ». Ainsi voient le jour listes lexicales, glossaires et traités d'onomastique. Considéré parfois comme une fragilisation de la mémoire, le passage de l'oralité à l'écriture est vécu de façon différente dans les diverses sociétés (mondes musulman, égyptien, grec,...). Elevant la poésie au rang de la sagesse, la mémoire est divinisée dans la Grèce archaïque. Perdant son aspect mythique (Platon), la mémoire est désacralisée par Aristote, lequel séparera les concepts de mnème (mémoire) et anamnèsis (réminiscence).

L'invention de la mnémotechnie reste attribuée à Simonide, qui distingue entre images (moyen mnémotechnique) et lieux de mémoire (zone de stockage). Cette mnémotechnie est essentiellement illustrée par trois textes (55 av J.-C. au I^{er} siècle), qui placent la mémoire en tant que cinquième élément de la rhétorique (inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria).

III. La mémoire médiévale en Occident

Elle est grandement influencée par le monopole intellectuel de l'Eglise : Judaïsme et Christianisme sont deux religions du souvenir. En effet, l'enseignement chrétien s'appuie sur la mémoire, le culte chrétien sur la commémoration. Ainsi, pour Saint Augustin, la mémoire est-elle introspective et partie intégrante de la Trinité humaine (memoria, intellectus, voluntas). Dans cette religion du culte des morts qui invente le Purgatoire à la fin du XII^e siècle, les martyrs sont des témoins parvenant au rang de Saints commémorés.

Au Moyen Age, les notions de « temps modernes », « notre époque » sont évaluées sur la base de la fiabilité mémorielle d'hommes-mémoires, i.e. environ une centaine d'année. L'archivage est un des signes de l'intensification du recours à l'écrit, alors qu'en littérature, la chanson de geste intègre mémoires individuelles (artistes et public) et mémoire collective. De même, l'apprentissage par cœur reste une vertu scolaire.

Aussi la mémoire tiendra-t-elle une place considérable pour Albert le Grand (s'inspirant entre autres d'Aristote et Augustin) et Thomas d'Aquin, lequel influencera, par ses règles mnémoniques (liaison au corps, raison, attention/intention, médiation), de nombreux traités sur la question lors des quatre siècles suivants.

Mise en perspective des sources

Introduction :

La musique est un art du temps. Que l'on aborde le sujet sous un angle polysémique (Eric Emery)¹ ou, de façon plus pragmatique, selon une perspective cognitiviste (Bob Snyder)², le lien entre musique et mémoire semble indéniable ; son étude relève des sciences humaines. Selon Edith Weber³, la musicologie est une science de la mémoire. C'est également une définition que nous pourrions donner à l'historiographie. Tel semble être l'avis de Jacques Legoff, qui dresse un panorama sémantique et historique de la notion de mémoire, et Paul Ricoeur, qui rappelle l'importance de la subjectivité et de ses conséquences dans le domaine de la représentation du passé.

Citant Armand Machabey, Edith Weber⁴ la tient pour une « Histoire de la musique », se proposant d'« étudier objectivement les faits d'ordre musicaux dans leur succession chronologique ».

A quel point l'épistémologie historiographique rejoint-elle celle de la musicologie ? La didactique de la musique peut-elle s'éclairer des réflexions sur l'enseignement de l'histoire ? Des questions fondamentales dont nous ne ferons seulement qu'éclairer un peu l'énoncé...

Historiographie et musicologie :

Si la musicologie est une science historique, alors nous devrions pouvoir l'appréhender en prenant appui sur la thèse de Paul Ricoeur. Nous proposons pour cela de suivre le découpage chronologique qu'il propose.

Sa première phase, dite « documentaire », s'élabore en deux parties : à une opération de collecte s'adjoint une mise en faisceau de témoignages. Ces derniers pouvant appartenir à de nombreuses catégories (du domaine de l'écrit ou de l'oral, de l'animé ou de l'inerte), nous constatons effectivement une forte proximité avec la démarche musicologique. Les risques sont donc les mêmes : à la notion de « fait » (une messe, un concert par exemple) se greffe celle du jugement, filtre qui peut agir jusqu'à interférer avec la problématique factuelle : une production musicale peut être tout simplement ignorée si elle ne cadre pas avec les critères esthétiques en vigueur lors de la réception. Selon cet angle, le témoignage écrit n'a donc pas plus de valeur que l'oral ; il s'agit malheureusement d'un principe trop souvent oublié par les musicologues.

Sa deuxième phase (compréhension et explication) nous ramène encore à la problématique de la grille de lecture, cette fois du côté de l'analyste. Nous voyons ici deux angles de réflexion :

- le premier nous recommande de manier avec soin la sémiologie. Celle-ci peut en effet nous conduire à l'excès et l'auto-justification. C'est ce que dénonce Dominique Avron⁵ à propos du monde musical. Cet écueil doit pouvoir être évité par l'« application d'échelles de valeur » (temps, efficacité, estime) proposée par Ricoeur.

¹ Eric Emery, *Temps et Musique* (1998)

² Bob Snyder, *Music and Memory* (2001)

³ Edith Weber (1980:13)

⁴ *ibid.*

⁵ Selon Dominique Avron (1978:66), "l'entreprise de faire parler le musical, lui sortir ce qu'il a dans le ventre, nécessite un postulat métaphysique : il y a du sens et ce sens est à interpréter. Ce travail d'interprétation donne lui-même un sens à la vie s'il vient à lui en manquer ; c'est-à-dire qu'il donne un projet aux hommes : faire avancer la recherche."

- le second nous presse de prendre du recul. La tâche d'interprétation nécessite la réintégration de nombreux facteurs pour neutraliser (du moins pondérer) l'effet des critères qui subjectivisent le témoignage. L'étude de l'histoire des mentalités en musique est à ce titre particulièrement instructif ; elle nous permet de réfléchir sur les raisons de l'absence quasi absolue du principe d'oralité au sein des différentes « histoires de la musique ». De façon connexe, un bref aperçu au rayon Musicologie des bibliothèques nous renseigne grandement : un livre d'« histoire de LA musique » conte le plus souvent celle de NOTRE musique (i.e. occidentale), renforçant d'autant une culture -certes d'une grande richesse- mais par trop d'aspects ethnocentrée, le plus souvent de façon inconsciente (par exemple, dans l'ouvrage de Guy Maneveau⁶ qui nous propose pourtant de nouvelles pistes pour l'apprentissage et la pratique musicale...). Quel prix avons-nous payé ? Quel sera celui d'une perte importante d'oralité ? Disparitions du geste, du rythme, du signe sont-elles les symptômes d'une « décadence » (Paczinsky 1988)⁷ des civilisations ou seulement, le résultat de la « prise de pouvoir du signe sur le son » (Cullin 2003)⁸, du scriptural sur le factuel ? S'il existe une certaine « universalité » de l'oralité et de ses lois (Cullin, Paczinsky) par la cohérence du geste social (Ricoeur), alors c'est une profonde perte de sens qui attend l'Occident dans un futur déjà présent.

La question du témoignage nous renvoie encore à celle du collecteur, qui assume le plus souvent le rôle de transcripateur. « Trans » - « scribere » : l'étymologie du mot, qui évoque un passage « au travers », nous confirme dans notre interrogation. Il s'agit bien ici d'une problématique de rhétorique ; c'est la troisième phase ("littéraire") énoncée par Paul Ricoeur, celle qui met en cause la grille d'analyse du message, du musicologue dans le cas qui nous concerne plus particulièrement. Qu'elle soit « empêchée », « manipulée » ou « obligée » (Ricoeur), une mémoire influencée par de nombreux facteurs perd son intégrité (si tant est qu'elle puisse l'atteindre : si l'on s'en réfère à Legoff, c'est un concept variable dans le temps). En musique, l'opacité des traces est omniprésente. L'hégémonie de la musique contemporaine illustre parfaitement l'influence du pouvoir politique sur son taux de représentation au sein des musiques « actuelles » (dans le sens de : musiques pouvant justifier d'un intérêt manifeste auprès d'un groupe de personnes statistiquement significatif). A l'opposé, le cas des musiques du monde offre un vaste terrain de recherches sur la question de notre rapport au -reste du- Monde. Quant « on » leur permet d'exister (i.e. d'être visibles), leur image est le plus souvent « exotisée » pour servir de point d'appui à une logique mercantile : ici aussi prend source un long débat sur les répartitions du pouvoir et l'influence grandissante des media. C'est cette même logique qui peut exercer une véritable action coercitive sur le musicologue.

Une déception cependant : sauf erreur de compréhension de notre part, il nous semble que Ricoeur n'évoque pas suffisamment l'angle du récepteur du discours. Nous pensons que la phase dite « rhétorique » ne peut être détachée de toute considération linguistique, une certaine « esthétique », pour reprendre la terminologie de Jean Molino. Or, le propos de

⁶ Par exemple, pour Guy Maneveau (2000:18), « l'harmonie, fait européen d'origine, relativement récent, représente sans doute la plus noble conquête de l'homme dans l'ordre de la musique » et (*ibid.* page 33), « une constatation s'impose en permanence : le binaire semble spontané. Pourquoi ? Peut-être s'agit-il de la projection du donné qui nous est le plus immédiat : notre propre physiologie. En effet, notre corps fonctionne sur une base binaire : sommeil-veille, inspiration-expiration, diastole-systole, et surtout gauche-droite dans la marche etc. »

⁷ Georges Paczinsky (1988:336) écrit « le monde contemporain a oublié la portée de l'enseignement des civilisations traditionnelles. » et (*ibid.*:307) : « la naissance de l'individualisme et du profane oriente l'esprit du geste et du rythme dans une direction qui va inexorablement l'éloigner du divin. »

⁸ Communication d'Olivier Cullin dans le cadre d'un séminaire de Maîtrise (2003)

Ricoeur renvoie en dernier lieu l'arbitrage au niveau du lecteur-citoyen, qui est tout sauf neutre. De plus, si le récepteur (lecteur) devient à son tour collecteur (historien), nous obtenons un système en cascade où l'opacité peut croître de façon importante...

Historiographie et didactique :

Notre vision du monde musical nous conduit à le représenter sous la forme d'un tryptique : pratique, questionnement (recherche) et transmission (pédagogie).

Ainsi, comme nous l'évoquions en introduction, nous ne pouvons quitter ce court débat sur la musicologie sans questionner sur la pédagogie, et de façon plus générale, sur la transmission du savoir en musique.

Dans l'acte historiographique, il y a un acte pédagogique. Si la musicologie emprunte, comme nous l'avons vu, autant de traits communs à la représentation du passé, alors elle hérite des mêmes caractéristiques : la musicologie fait donc acte de pédagogie et sa « rhétorique » mérite d'être analysée. Ricoeur nous propose de nous interroger sur les finalités de cette « restitution » : pourquoi ? pour qui ? sous quelle forme ? Nous tenterons de répondre brièvement à ces questions au travers de deux aspects majeurs de la musicologie :

1) En tant que science humaine, la recherche musicologique peut nous permettre de mieux comprendre l'être humain, à condition de ne pas sombrer dans une démarche sémiologique auto-justifiée (Avron)⁹. Ici, chacun peut gagner à prendre du recul sur sa condition d'être humain : le discours doit donc être simple et clair, accessible par le plus grand nombre.

2) En tant que principe démystificateur, elle peut alimenter la transmission du savoir. Sont plus particulièrement concernés les autres chercheurs et les musiciens. C'est une réinjection du savoir dans la pratique, une sorte d'influence du savoir sur le factuel.

La question déontologique se pose à ce niveau : au vu de l'histoire, la musicologie peut-elle être considérée comme « responsable » d'une influence sur la pratique (seule science musicale primordiale) ? Nous pensons que oui, notamment en matière de musique contemporaine, où de nombreux chercheurs/compositeurs matérialisent le résultat de leurs travaux sous forme musicale. C'est également le cas au sein des musiques traditionnelles régionales françaises, pour lesquelles le courant revivaliste se nourrit des recherches (organologie, répertoire, instrumentation, etc.).

Du coup, si la musicologie est dotée d'une responsabilité, que peut-on dire de la pédagogie, dont l'essence même est de participer à une certaine continuité du monde ? Cette brève interrogation guidée par les principes posés par Ricoeur nous conduit très rapidement vers un débat épistémologique extrêmement délicat. En effet, cette réflexion contient les germes d'une totale remise en question : le problème de la transmission (pourquoi ? pour qui ? selon quelles modalités ?) de la musique rejoint celui de l'enseignement de l'art, thème devenu particulièrement épineux (Schepens)¹⁰.

Nous ne développerons pas plus avant cette problématique qui, de part la complexité de ses ramifications, nous entraînerait bien au-delà des objectifs modestes que nous nous étions fixés. Nous espérons tout de même que ce questionnement trouvera une partie de ses réponses au sein de notre propre maturité, elle même nourrie de pratique et de réflexion...

⁹ *op cit.* Avron (1978:66)

¹⁰ Eddy Schepens (2000:55) résume de façon un peu brutale (mais justifiée) l'expression des préoccupations dans le domaine de l'enseignement artistique : « En matière artistique, le soupçon qui pèse sur l'enseignement musical tend à se radicaliser. Il se décline autour de trois thèmes : l'art ne peut réellement s'enseigner ; quand on l'enseigne, on le pervertit en académisme ; ceux qui l'enseignement font courir à l'art le risque que celui-ci tombe aux mains des "petits maîtres". »

Conclusion :

Le découpage proposé par Ricoeur semble parfaitement applicable à la musicologie. Il laisse même entrevoir des perspectives épistémologiques particulièrement riches : c'est notamment le cas de l'« intention de vérité » ainsi que de la réinvestigation personnelle qu'il promeut, deux propositions d'une grande portée pour le champ de la recherche musicologique. Appliqués à la perte d'oralité au sein de la civilisation occidentale, ils nous mettent en garde contre le pouvoir de l'écrit et ses dérives déontologiques.

Dans le domaine de la pédagogie, cette analyse des mécanismes historiographiques ouvre largement le champ du questionnement sur la transmission du savoir et son influence sur notre société.

Alors, si l'écriture peut travestir le passé, « faut-il réécrire l'histoire de la musique »¹¹ ? *Quid* de la nôtre ? Qui se charge de son inscription dans la mémoire du monde ? Le lecteur ? Le citoyen ? Le praticien ? L'historien ? Le musicologue ? Le pédagogue ? ...

Bibliographie associée

AVRON, Dominique

1979 *L'appareil musical*. Paris, Union Générales d' Editions.

EMERY, Eric

1998 *Temps et musique*. Paris, Editions « l'Age d'homme ». 1975

LE GOFF, Jacques

1988 *Histoire et mémoire*. Paris, Gallimard, Collection « Folio Histoire ». 1977, pp. 105-48

MANEVEAU, Guy

2000 *Musique et éducation*. Aix en Provence, Edisud.

PACZINSKY, Stanislas Georges

1988 *Rythme et geste*. Paris, Ed. Aug. Zurfluh.

RI COEUR, Paul

2000 « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé »
in *Annales HSS*, n° 4, juillet-août 2000, pp. 731-47

SCHEPENS, Eddy

2000 « Une didactique de l'art est-elle possible ? Le musicien au risque de la pédagogie et du choix des valeurs » in *Enseigner la musique n°4*. Actes des rencontres préparatoires aux Journées d'Etudes des 17, 18 et 19 avril 2000. Lyon, Cefedem-Cnsm

SNYDER, Bob

2001 *Music and memory*. Cambridge, MIT Press

WEBER, Edith

1980 *La recherche musicologique*. Paris, Beauchesne - Guides musicologiques

¹¹ Cullin 2003 (*ibid.*)