

## AVEC LE TEMPS, IL N'Y A PAS DE FORME SANS MEMOIRE...

### Introduction

Il s'agit de donner ici à penser la mémoire non comme un phénomène externe à l'œuvre, référent, mais comme « ce qui est à l'œuvre » dans l'œuvre musicale elle-même. La mémoire est certes *mémoire de* (quelque chose), mais c'est aussi l'essence de toute pensée du temps, et la seule possibilité pour le temps d'accéder à une forme, c'est à dire de n'être pas pure fluidité. *La mémoire, c'est ce qui travaille dans l'esprit pour que le temps prenne forme.*

L'abondante littérature au sujet du temps, chez les philosophes, ou au sujet de la mémoire, chez les psychologues, nous renseigne d'abord sur la difficulté qu'il y a à penser ces phénomènes. Elle suggère aussi d'être un peu « amnésique » pour libérer la pensée du poids des très nombreux concepts pré-scientifiques qui pourraient l'engluer, quitte à en retrouver plus tard les fils. Car cette réflexion est n'est-elle pas la plus cruciale de toutes, puisqu'elle interroge les conditions même de notre réflexion ?

Poser le problème de la forme en musique, en particulier dans le contexte très ouvert de la musique contemporaine a été la source de mon travail sur la théorie musicale. Ici même, à l'Université de Paris VIII, je présentais, sous la direction de Daniel Charles, auquel je tiens à rendre hommage d'avoir accueilli avec toute sa bienveillance une aventure que seule l'inconscience de la jeunesse pouvait envisager, une thèse sur ce sujet, sujet qui, depuis, ne m'a pas lâché. Je ne me doutais pas que cela m'amènerait à revisiter en profondeur les fondements de l'analyse musicale. Car la musique du XX<sup>e</sup> siècle a eu une tendance assez nette à revendiquer une théorie propre à chaque œuvre. Or notre écoute n'est pas si versatile. À partir de considérations assez simples j'ai peu à peu construit un modèle pour l'analyse musicale qui débordait de

---

\* Compositeur, professeur à l'Université de Reims — jeanmarc.chouvel@free.fr

loin en généralité la seule musique du vingtième siècle, et qui rejoignait les préoccupations les plus urgentes des sciences cognitives. Pour ce qui est de la forme, il s'agissait principalement de dépasser le schéma externe, qui ne concerne bien souvent que le compositeur et le musicologue, pour situer l'œuvre dans le déroulement de sa temporalité propre, qui est aussi celle qui sollicite l'auditeur.

La mémoire est un élément imprescindible de toute conscience du temps et il n'y a donc rien d'étonnant à la retrouver au centre de ce dispositif théorique. Mais je n'avais jamais explicité jusqu'à présent le rôle spécifique qu'elle tient, et comment elle le tient. C'est ce que je vais tenter de faire dans les lignes qui suivent.

## **I. L'intervention de la mémoire dans les mécanismes de l'analyse cognitive**

Avant de parler du rôle de la mémoire, il convient de présenter brièvement les objectifs de l'analyse cognitive.

### **I. 1. Projet et hypothèses de l'analyse cognitive**

Le projet de l'analyse cognitive est de rendre compte de manière dynamique de la constitution des œuvres. En replaçant les acquis du structuralisme dans la temporalité, elle entend expliciter également les mécanismes de constitution de la pensée. Elle n'a pas pour objectif de mimer directement le cerveau humain, mais de tenter de comprendre les fonctionnalités minimales de l'entendement. Proche de certains aspects de la philosophie (en particulier bien-sûr de la phénoménologie), elle s'en écarte par sa visée heuristique, et en particulier par son aspect opérationnel et immédiatement applicatif. Elle rejoint l'esthétique dans l'intention de comprendre intimement les œuvres de l'esprit. Une des hypothèses de l'analyse cognitive est alors dans la possibilité de remonter de l'intimité des œuvres à la connaissance de l'esprit, les œuvres (au sens large) étant au fond notre seule communication avec la pensée de ceux qui les ont créées. La musique n'est qu'un des domaines d'application possible de l'analyse cognitive, mais il est potentiellement débarrassé du poids d'un encodage linguistique spécifique, en particulier dans certaines formes d'expression contemporaines. Cette spécificité peut expliquer que les

questionnements liés à l'analyse cognitive aient trouvé leurs premiers repères dans le champ de la musicologie systématique.

Les objectifs concrets de l'analyse cognitive peuvent se définir par le décryptage de l'ensemble des relations à l'œuvre et par l'idée que l'intégralité de l'information doit être prise en compte.

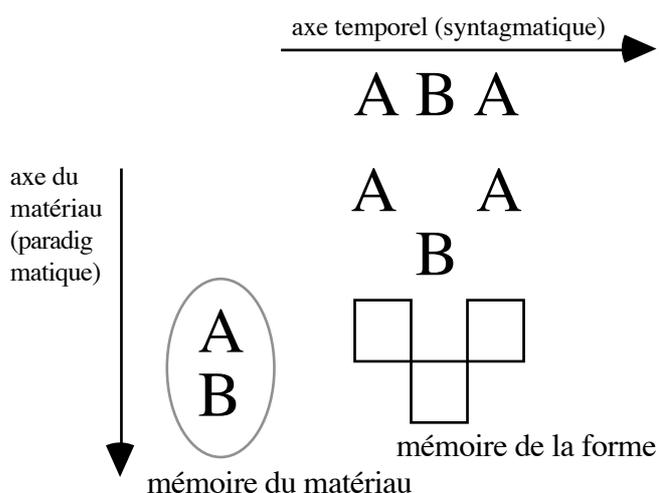
Les relations dont on doit rendre compte sont de trois types : les deux premiers liens sont intrinsèques au système constitué par l'œuvre et sont donnés par elle, il s'agit de l'identité (ou la ressemblance) lien entre objets de même niveau structurel, ou encore lien paradigmatique ; et de l'inclusion (ou l'articulation) lien de groupement temporel entre entités d'un niveau structurel pour former une entité de niveau supérieur, ou encore lien syntagmatique ; le troisième type de lien relie les éléments de l'œuvre à des éléments qui lui sont extérieurs. La nature de ce dernier type de liens peut être fort diverse, et concerne pratiquement l'ensemble des éléments et des liens précédents.

La conservation de l'intégralité de l'information, autrement dit l'idée que l'œuvre pourrait être reconstituée à partir des éléments de l'analyse, est une condition méthodologique très utile pour la détermination des procédures. Cette hypothèse de conservation a évidemment directement à voir avec la mémorisation. Mais il faut bien comprendre que l'enregistrement pur et simple, qui satisfait évidemment parfaitement cette condition de conservation intégrale, n'a rien à voir avec la minimalisation de l'encombrement mémoriel que permet une mémorisation intelligente. Il ne s'agit pas d'un simple compactage, mais également d'une compréhension, *avec ou sans code*.

La condition précédente n'est pas réaliste dans le contexte esthétique : l'hédonisme de l'écoute n'est pas un apprentissage. Néanmoins, on peut faire l'hypothèse que nos performances mnésiques, qui ne sont pas celles du magnétophone, mais qui peuvent être tout à fait fascinantes (quand, par exemple, un interprète joue par cœur tout un programme de concert !), doivent quelque chose à ces mécanismes cognitifs que l'analyse nous permet de décrire.

## I. 2. Le rôle de la mémoire dans les modèles cognitifs d'analyse

La première apparition du concept de mémoire dans la formalisation de l'analyse cognitive venait de la mise en place, dans les « diagrammes formels », d'un axe dit de « matériau mémorisé » et du diagramme lui-même, sensé représenter la « mémoire formelle », c'est à dire la mémoire de la succession temporelle des différents éléments de matériau. On peut résumer cela avec le petit exemple très classique (le B-A-BA de l'analyste, comme je le nommais à l'époque).



Cette séparation entre mémoire « matériau » et mémoire « forme » n'a évidemment de sens que pour l'analyse, et l'usage du terme de « mémoire » avait suscité des réactions assez vives de la part de certains psychologues<sup>1</sup>. C'est toute l'ambiguïté des modèles pour le cognitivisme. Mais le terme de mémoire est aussi utilisé en informatique, et ne désigne pas que sa seule réalisation biologique. En fait, ce qui restait problématique, c'était l'incapacité d'un tel modèle, parfaitement efficace à un niveau *donné* de la structure, à permettre de comprendre comment s'opère la structuration en temps réel<sup>2</sup>.

On trouvera ci-dessous la représentation schématique des procédures d'analyse cognitive qui répondent à ce problème. Elle a déjà été exposée lors de nombreuses publications et il n'est pas possible de revenir ici sur la démonstration de son fonctionnement<sup>3</sup>. Par contre, la

<sup>1</sup> en particulier d'Irène Deliège lors d'un colloque à Uppsala.

<sup>2</sup> Cette difficulté était déjà apparue à Nicolas Ruwet dans le cadre de l'analyse paradigmatique.

<sup>3</sup> cf. Jean-Marc Chouvel, *Esquisses pour une pensée musicale, Les métamorphoses d'Orphée*, Paris, L'harmattant, 1998.

place de la mémoire a été soulignée de manière à faire prendre conscience de ses différents champs d'intervention.

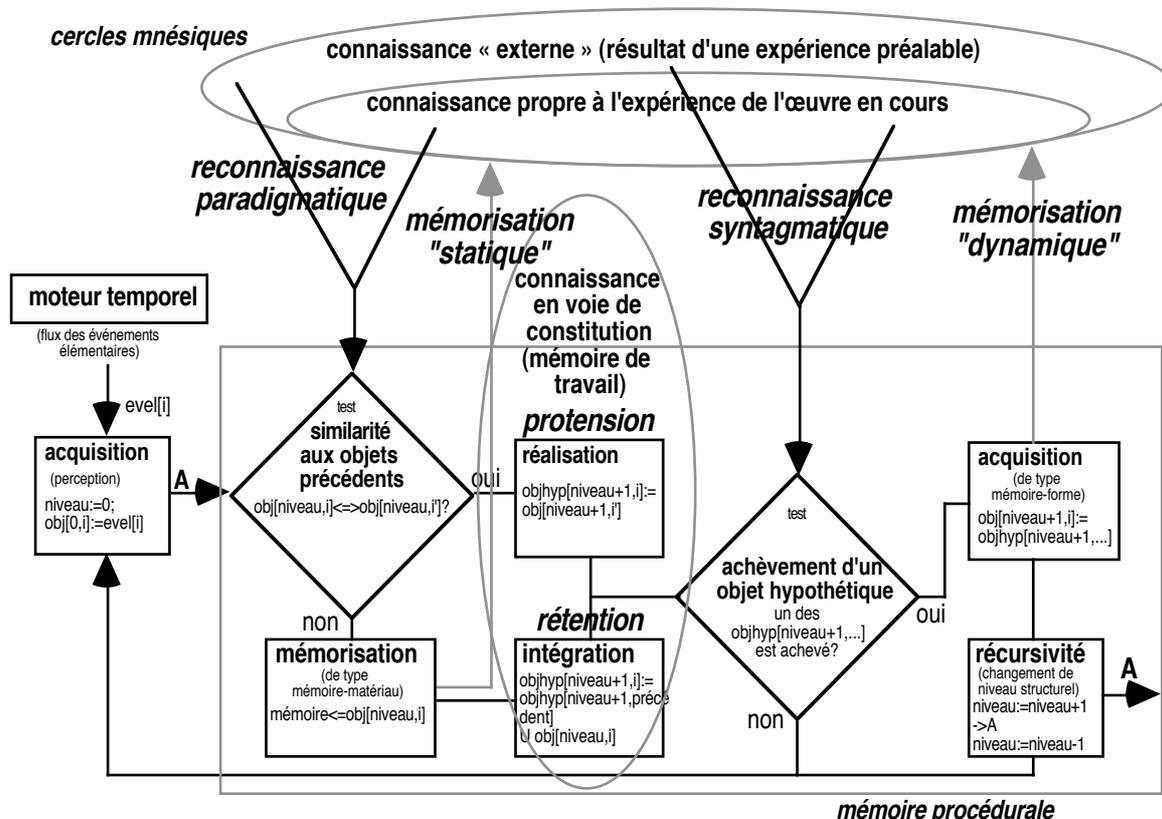


fig. 2. Représentation schématique des procédures de l'analyse cognitive

Ce schéma récursif n'est certainement pas implémenté comme tel dans notre cerveau. Mais les fonctionnalités de ce qu'on appelle la mémoire y apparaissent avec une certaine clarté. Il y a d'une part l'aspect « conservateur » de la mémoire, celui qui assure une permanence dans la fluidité temporelle. On peut schématiquement distinguer trois « cercles mnésiques », selon principalement l'ampleur de ce qui est conservé. Le premier cercle est celui dans lequel se constitue la trace — ce qu'on a appelé parfois la mémoire de travail ou la mémoire à court terme. Le deuxième cercle concerne une mémoire « à moyen terme », qui dans le cas de la musique par exemple serait propre à l'information mise en jeu dans l'écoute d'une œuvre particulière. Le troisième cercle concernerait l'ensemble des connaissances diverses acquises préalablement à l'écoute singulière. Il va sans dire que ces trois cercles sont des étapes d'une continuité qu'on pourrait détailler plus avant, et qui participe progressivement, en quelque sorte, à la constitution d'un « individu pensant ». Mais

justement la pensée ne saurait se résumer à une simple accumulation d'information. Pour être opérationnelle, cette information doit être mise en relation, décodée, bien sûr, mais aussi activable, c'est à dire vecteur d'une dynamique du temps, d'un futur... Au delà de l'aspect « conservateur », la mémoire apparaît alors comme un « acteur » de la perception, à travers la mise en œuvre de tout ces mécanismes de liaison de différents types qui viennent d'être évoqués, et par le biais d'un autre élément, dynamique celui-là, que l'on peut désigner comme « mémoire procédurale » et qui représente notre capacité à interagir, à mettre en relation les percepts extérieurs avec notre monde intérieur, et à engager s'il le faut la conscience en acte.

## **II. Les enjeux du jeu de mémoire dans l'œuvre musicale**

Toute œuvre qui s'écrit dans le temps sollicite la mémoire. Au delà de la simple perceptibilité immédiate, l'expression temporelle suggère l'organisation de stratégies qui peuvent être très élaborées, et qui ont des objectifs extrêmement variés. Depuis le simple évitement de l'ennui jusqu'à l'apprentissage, de la captation de l'intérêt au message subliminal, de la rhétorique de propagande au divertissement désintéressé, de l'écoeurement de la rengaine à l'exacerbation de la répétition qui mène à l'extase, de la démonstration au charme spirituel d'une floraison insouciance... les exemples de cette variété sont innombrables. À vrai dire, étudier les œuvres sous l'angle de leur rapport à la mémoire, c'est chercher à rendre compréhensibles la manière dont elles travaillent les ressorts intimes du comportement de notre pensée. L'esthétique déborde peut-être là son objet, et aborde un lieu où la sensibilité révèle à l'intelligible une part largement inconsciente de son activité.

### **II. 1. Le palais et l'ouvrier**

Dans les nombreuses métaphores qui concernent la mémoire, celles du palais et de l'ouvrier sont sans doute les plus révélatrices d'un clivage entre deux conceptions qu'il n'est pas inutile de rappeler ici. le « Palais », c'est le mot de Saint Augustin pour désigner le lieu où sont entreposés les souvenirs. Vastes plaines, ou sombre caverne, la mémoire est décrite comme le réceptacle des images

diverses et des émotions qui ont marqué notre existence. Elle a une topologie, c'est à dire qu'elle se structure selon une logique propre, ce que Saint Augustin suggère avec une grande lucidité quand il parle de la « mémoire de l'oubli », c'est à dire cette capacité que nous avons de savoir ce que l'on a oublié. Cet ensemble de sensations passées, aussi diverses que nos sens, a donc comme particularité d'être disponible à notre conscience. La vision topologique de la mémoire suggère aussi la possibilité d'une distance, d'un éloignement plus ou moins grand des souvenirs.

L'autre vision de la mémoire est ici empruntée à Proust. Toute l'œuvre de cet écrivain français est sans doute consacrée à la mémoire. Mais au delà de la théorie littéraire, c'est à la mémoire de Swann confronté dans *La recherche* à l'écoute de la célèbre *Sonate* de Vinteuil, mémoire décrite par le romancier comme « un ouvrier travaillant sur les flots à fournir des fac-similé [des sensations qui s'évanouissent] » qu'il est fait référence ici. La disponibilité des souvenirs dans le palais de Saint Augustin, fait place au travail difficile de reconstruction devant l'érosion de l'éphémère. Ce ne sont peut-être pas les mêmes échelles de temporalité qui sont concernées, le « palais » étant peut-être la demeure d'un vieillard qui n'a d'autre loisir que de déambuler au milieu de ses trophées et des dépouilles de son passé, l'« ouvrier » représentant au contraire le labeur de l'homme jeune à la recherche de la constitution de son bonheur. On n'en finirait pas de commenter l'opposition de ces deux métaphores. Retenons simplement qu'elles proposent de la mémoire deux visions : une qui parle de support et l'autre d'activité. Ce que le diagramme précédent retranscrit, c'est au fond comment l'une et l'autre s'articulent. Car le palais n'existerait pas sans l'ouvrier qui l'a construit, et l'ouvrier abandonnerait vite sa tâche sans la perspective qui le conduit.

## **II. 2. Constitution et disponibilité de la trace mnésique**

Mémoire et mémorisation sont donc indissolublement liées. Essayons d'analyser ce qui les relie. Dans le schème cognitif de la figure 2, il suffit d'interroger non plus les blocs (ovales pour les données et rectangulaires pour les actions), mais les flèches.

La première à intervenir concerne la tâche de comparaison. La fonction originaire de la mémoire est donc d'être disponible en parallèle avec le percept, pour mener à bien le processus de reconnaissance. Ce processus est vital à bien des égards. Impliqué dans la veille dont peut dépendre notre survie, il doit être à la fois très rapide et très discriminant, ce qui est évidemment contradictoire. La satisfaction liée à la reconnaissance, largement favorisée par le conditionnement induit par sa valorisation au cours de l'apprentissage, est une donnée esthétique majeure. Entre le connu et l'inouï, s'initie une dialectique constitutive. Dans un cas, on va satisfaire les attentes et permettre l'anticipation sécurisante de l'avenir ; dans l'autre, on va provoquer un effet de surprise, un jeu d'intrigue et mettre en éveil notre « système d'alerte ». Qu'on ne s'y trompe pas : il y a du plaisir dans ces deux voies, même s'il n'est pas du tout de même nature. L'aspect, le plus évident peut être, de la remémoration, n'est pourtant pas le plus facile à formaliser. Entre l'indexation de type « bibliothèque » et les « réseaux de neurones » qui en sont la réalisation la plus « organique », les images que l'on se donne pour rendre compte de cette « traversée du temps » opérée par la présentation mémorielle n'éclairent que fort peu un phénomène à la fois analogique, inductif, et parfois de l'ordre de l'évocation. L'idée s'impose quoi qu'il en soit d'une « distance » entre l'occurrence perceptive et le « fac-similé » présenté par la mémoire, et aussi d'un travail particulier de la conscience sur cette distance.

La seconde implication de la mémoire concerne la phase d'élaboration. On peut considérer que la mémoire est confondue dans ce cas avec le « présent » de la conscience. Cette phase d'élaboration, dont ce qu'on a appelé parfois la « mémoire de travail » serait le lieu, sert d'intermédiaire entre deux niveaux structurels. Cet aspect est absolument crucial. C'est en effet dans cette phase que l'on passe du *flux* continu à l'*objet*. Les deux termes de *protention* et de *réretention* sont empruntés à la phénoménologie de Husserl. Il faut cependant être averti que la réalité opératoire qu'ils recouvrent dans le schéma n'est pas exactement celle qu'a exploré le philosophe, ne fût-ce, justement qu'à cause de ce problème de structuration de la temporalité dont il n'avait peut-être pas clairement perçu la nécessité. Encore que certaines de ses descriptions pourraient recouvrir exactement la réalité dont il est question.

Dans le cas de la perception d'un objet temporel [la continuité de phases [qui n'est rien d'autre qu'une continuité de rétentions]] a son terme à tout moment dans une appréhension-de-maintenant [...]. Pendant qu'un mouvement est perçu, une saisie-comme-maintenant a lieu instant par instant, et il s'y constitue la phase maintenant actuelle du mouvement lui-même. Mais cette appréhension de maintenant est comme le noyau vis à vis d'une queue de comète de rétentions. [...] Si aucune perception n'a plus lieu, [...] ou bien — quand il s'agit d'une mélodie — si la mélodie est jouée et que le silence s'instaure, aucune nouvelle phase de la perception ne s'accroche à la dernière, mais une simple phase de souvenir récent [...].<sup>4</sup>

Le simple terme d'« objet temporel » désigne assez bien ce qui se constitue avec ce deuxième aspect du rôle de la mémoire. Au point qu'on peut même imaginer qu'on pourrait envisager de « simplifier » le schéma en assimilant le test de complétude à celui de reconnaissance au niveau supérieur.

Cela nous amène à parler de la dernière flèche, celle qui constitue l'acquisition mémorielle à proprement parler. De même que ce qu'on vient de remarquer permet d'assimiler au fond la reconnaissance « syntagmatique » à une reconnaissance « paradigmatique » de niveau supérieur, la mémorisation « statique » du niveau supérieur n'est en effet au fond rien d'autre que la mémorisation « dynamique » qui vient après le test de complétude, car cette dernière mémorise l'articulation formelle temporelle des éléments du niveau qui la précède. Toutefois, dans le cadre analytique il est plus sage dans un premier temps de conserver ces distinctions conceptuelles.

La constitution « théorique » de la trace mnésique que nous venons de décrire très brièvement (et un peu abstraitement, il faut m'en excuser), n'est évidemment que partiellement constitutive de la cognition musicale à proprement parler. Elle permet toutefois de reconstituer, à partir d'un texte musical donné, le parcours cognitif proposé à la conscience. L'érosion mémorielle, l'oubli, et cette forme de variation permanente qu'induit le temps en modifiant à tout jamais le contexte d'une perception, donnent les limites de ce que l'on peut

---

<sup>4</sup> HUSSERL (Edmund), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, Paris, 1964, p. 45.

attendre d'une connaissance des rapports entre l'œuvre musicale et la mémoire. Il n'y a pas de vérité absolue de la perception d'une œuvre, et l'enjeu est peut-être autant de décrypter les rouages de la subjectivité que de déchiffrer dans l'objectivité des œuvres les éléments de la pensée qui les a composées. Quoi qu'il en soit, la musicologie a devant elle un vaste champ de recherche qui pourrait peut-être l'extraire des seuls champs de l'histoire et de la littérature où elle s'était retranché depuis fort longtemps.

### **Conclusion : quelques enjeux esthétiques autour des conceptions de la mémoire**

Pour conclure, je voudrais essayer de donner quelques exemples de la manière dont certaines problématiques esthétiques actuelles sont, explicitement ou pas, liées à une conception de la mémoire.

Le premier de ces exemples est proposé par l'analyse que fait Makis Solomos de l'évolution de la musique contemporaine vers ce qu'il appelle une fusion « forme/matériau ». Tout un pan de l'évolution musicale du XX<sup>e</sup> siècle pourrait ainsi être comprise selon lui comme un passage « de la musique au son ». En effet, un nombre important de musiques, depuis le minimalisme répétitif à la musique spectrale et ses antécédents chez Scelsi ou Ligeti, semble se construire sur l'idée d'un processus continu qui annule toute velléité de structuration du flux musical, c'est à dire au fond toute velléité de césure, de segmentation, pour plonger dans le « continuum de la durée », pour reprendre les termes de Bergson. La musique est alors contenue au stade de la pure perception sensible, et le travail de mémoire est cantonné à une permanence de la phase de consolidation, accompagné parfois d'une dérive progressive, souvent monoparamétrique. Dans le temps de ces musiques, il n'y a volontairement pas de forme, si ce n'est une certaine plasticité spatiale. Le temps est ramené à un pur vécu immédiat, dans lequel l'auditeur peut se reconnaître et fusionner, ou au contraire ne pas se retrouver du tout, un peut comme on aime ou on n'aime pas une saveur ou une odeur. Aucun discours propre à l'œuvre ne peut se construire au delà, si ce n'est d'une manière complètement artificielle.

Le deuxième exemple nous est donné par le courant qui s'est appelé « postmoderne ». J'ai discuté ailleurs l'inanité de cette dénomination et il n'est pas utile d'y revenir ici. Dans le cas du « postmodernisme » il est fait un usage immodéré, au contraire, de l'effet de « mémoire », effet qui confine au pur « placage ». Mais il s'agit toujours de la première phase du mémoriel, celle qui concerne la reconnaissance immédiate de l'objet comme extériorité contextuelle (le « lien externe »). Les « postmodernes » ne sollicitent pas l'aspect le plus élevé de leur système de référence, c'est à dire la subtilité des liens dynamiques et syntagmatiques, mais seulement l'effet référentiel immédiat. Cette musique, truffée de repères, est ainsi la plupart du temps parfaitement incohérente, disparate, à l'inverse, si l'on veut, de la tendance que nous avons analysée précédemment, qui était pauvre en référent mais excessivement cohérente. On a affaire dans les deux cas à un miroir vide, qui élude le problème de l'élaboration du temps et sa mise en forme dans une proposition vivante et signifiante au delà de la connotation immédiate. Gianfranco Vinay donne une analyse particulièrement acide de ce phénomène :

Le « présent continu » (ou vice-versa le « continu présent ») du « just in time » abolit l'écart entre « manifestation » et mémoire, et par conséquent, toute dimension dramatique, fondée sur la résonance intérieure de cet écart [...] L'utilisation des ingrédients de la rhétorique musicale du passé, de même que l'« auto-activation » de la production Toyota, « humanise » le processus, afin d'éliminer toutes les scories et tous les écarts qui, dans le cas de la musique, sont constitués par les émotions individuelles, auxquelles se substituent des couches émotionnelles artificielles, programmées et nostalgiques. Il en résulte la dépossession des sentiments subjectifs remplacés par des ersatz émotionnels.<sup>5</sup>

Musique du simulacre, qui ne prend même plus la peine de faire semblant de penser, cette musique qui « fait mémoire » très volontiers (une communication, ce matin, donnait un exemple éclairant à ce sujet<sup>6</sup>) refuse au fond le seul projet qui soit véritablement digne de

---

<sup>5</sup> Gianfranco Vinay, *Zelig a remplacé Ulysse. Réflexions sur la musique d'aujourd'hui et la Nouvelle Économie*, communication au colloque *Musique et représentation*, tenu à Marseille le 19 mai 2000.

<sup>6</sup> Cette musique est aussi la plus inauthentique qui soit. Sous prétexte d'une soi-disant communication immédiate, elle tente de justifier les choix stylistiques les plus réactionnaires, magistralement soulignés, dans la version vidéo qu'il nous a

la musique et peut-être, au delà, de la pensée : proposer des formes à notre sensibilité qui nous permettent d'accéder à des niveaux de conscience plus élevés. Il nous reste alors à relire à la dimension de l'histoire la phrase par laquelle nous avons inauguré cette réflexion :

*La mémoire, c'est ce qui travaille dans l'esprit pour que le temps prenne forme.*

---

été donné d'entendre par l'emphase télévisuelle de la prise de vue. Mais la falsification va encore plus loin quand elle s'en prend à l'aspect commémoratif de l'œuvre de Nono le *Canto sospeso*. Les textes utilisés par Nono sont accusés de n'être pas compréhensibles à l'écoute immédiate de la musique, et la musique est donc taxée d'absconité. Ça n'a jamais empêché de lire les textes avant d'interpréter la pièce, ce qui se pratique couramment, et qui permet, qui plus est, de les traduire. Le texte n'est ici qu'un prétexte. Ce qu'on croit pouvoir tenir comme argument c'est l'élitisme d'un langage soi-disant révolutionnaire que ne comprendraient par les « gens du peuple » (on croirait entendre Jdanov !). Par contre il faudrait tout de même poser un peu sérieusement la question : dans chacun des cas, qu'est-ce qui est communiqué ? Question que nos communicateurs évitent de manière forcenée, tant elle pourrait déranger la vacuité de leur apologie. Dans le cas de l'œuvre collective néo-conventionnelle, c'est une musique passe-partout, officielle et insipide, qui pourrait servir à n'importe quelle cause tout autour de la planète. Dans le cas de Nono, le contenu révolutionnaire de la musique elle-même est encore assez vivant pour susciter ces velléités de refoulement. Et la vérité de l'émotion qu'elle soulève, sa brutale nouveauté est à la mesure exacte des évènements dont elle ne se veut ni l'illustration ni le reflet, mais plutôt le contre-feu.