

La mémoire et la musique au Moyen Âge

Monsieur Olivier Cullin, Christelle Chaillou

Citer ce document / Cite this document :

Cullin Olivier, Chaillou Christelle. La mémoire et la musique au Moyen Âge. In: Cahiers de civilisation médiévale, 49e année (n°194), Avril-juin 2006. La médiévistique au XXe siècle. Bilan et perspectives. pp. 142-161;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.2006.2936>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2006_num_49_194_2936

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Abstract

In the Middle Ages, music and memory are linked by a specific relation. *Loci* and *res memorabiles* are not the same if we consider music in its written articulation in a manuscript or in its oral and practical dimension which is the first one : musical manuscripts always are posterior to the musical facts they contain. If the musical compositions have been notated after they were practised, it is because they were already memorized. This fact implies that they were by themselves composed in the memory. This study, underlining the fragmentary character of writing, shows how, in a scriptural context, mnemonic technics are more linked to writing history than to music. In the complicated relation of a musical memory divided between eye and ear, oral memory is at least predominant. This oral memory is strong, linked to a practice in a ritual context. It lays on a specific musical poetic underlining particular modes of construction. These are significant of the capacities of the memory to build and develop a musical composition. Notated signs are indications of an oral memory which preceded them.

Résumé

Mémoire et musique forment une relation complexe au Moyen Âge. Selon que l'on considère la musique à travers sa transmission écrite manuscrite ou bien dans sa dimension poétique propre liée à une pratique orale, les lieux et les types de mémoire diffèrent, mais le manuscrit est toujours un *a posteriori* par rapport à la réalité musicale qu'il contient. Si ces compositions ont été à un moment notées, c'est qu'elles étaient déjà mémorisées et donc qu'elles étaient en elles-mêmes mémorisables. L'étude, en soulignant le caractère partiel de l'écriture, montre comment, dans un contexte écrit, les techniques de la mémoire sont davantage liées au phénomène de l'écriture qu'à la musique. Elle souligne la relation complexe d'une mémoire musicale partagée entre la vue et l'ouïe, la mémoire auditive et intériorisée étant finalement prédominante. Cette mémoire auditive est forte parce qu'elle est liée à une pratique dans un cadre rituel. Elle repose sur une poétique musicale particulière qui souligne justement des modes spécifiques de construction liés aux possibilités de la mémoire à bâtir et développer un discours musical. La trace écrite conservée ensuite est un indice de la mémoire orale qui l'a précédée.

Olivier CULLIN et Christelle CHAILLOU

La mémoire et la musique au Moyen Âge¹

« *Lingua mea, calamus scribae* »

(Ps. 45, 2)

« *Mon Dieu, cette puissance de la mémoire est prodigieuse et je ne puis admirer sa profonde multiplicité qui s'étend jusqu'à l'infini.* »

(Saint Augustin, *Confessions*, X, 17, 26, 1)

RÉSUMÉ

Mémoire et musique forment une relation complexe au Moyen Âge. Selon que l'on considère la musique à travers sa transmission écrite manuscrite ou bien dans sa dimension poétique propre liée à une pratique orale, les lieux et les types de mémoire diffèrent, mais le manuscrit est toujours un *a posteriori* par rapport à la réalité musicale qu'il contient. Si ces compositions ont été à un moment notées, c'est qu'elles étaient déjà mémorisées et donc qu'elles étaient en elles-mêmes mémorisables.

L'étude, en soulignant le caractère partiel de l'écriture, montre comment, dans un contexte écrit, les techniques de la mémoire sont davantage liées au phénomène de l'écriture qu'à la musique. Elle souligne la relation complexe d'une mémoire musicale partagée entre la vue et l'ouïe, la mémoire auditive et intériorisée étant finalement prédominante.

Cette mémoire auditive est forte parce qu'elle est liée à une pratique dans un cadre rituel. Elle repose sur une poétique musicale particulière qui souligne justement des modes spécifiques de construction liés aux possibilités de la mémoire à bâtir et développer un discours musical. La trace écrite conservée ensuite est un indice de la mémoire orale qui l'a précédée.

ABSTRACT

In the Middle Ages, music and memory are linked by a specific relation. *Loci* and *res memorabiles* are not the same if we consider music in its written articulation in a manuscript or in its oral and practical dimension which is the first one : musical manuscripts always are posterior to the musical facts they contain. If the musical compositions have been notated after they were practised, it is because they were already memorized. This fact implies that they were by themselves composed in the memory.

This study, underlining the fragmentary character of writing, shows how, in a scriptural context, mnemonic technics are more linked to writing history than to music. In the complicated relation of a musical memory divided between eye and ear, oral memory is at least predominant.

This oral memory is strong, linked to a practice in a ritual context. It lays on a specific musical poetic underlining particular modes of construction. These are significant of the capacities of the memory to build and develop a musical composition. Notated signs are indications of an oral memory which preceded them.

1. Christelle Chaillou est l'auteur du deuxième paragraphe de cet article : le reste a été rédigé par Olivier Cullin.

Parmi tous les lieux où la mémoire s'exerce au Moyen Âge, il en est un qui demeure particulièrement complexe : la musique. Ce constat tient sans aucun doute à la nature même du matériau et à la manière dont on l'aborde. S'agit-il, en effet, de considérer la musique à travers sa transmission écrite dans un manuscrit ou bien s'agit-il de considérer la musique dans son expression propre, c'est-à-dire dans la composition même et dans l'oralité explicite que requiert toute pratique de cet art ?

À cette question, nous répondrons en portant notre étude sur le second point, non sans avoir auparavant explicité et limité le champ des observations, notamment la manière dont l'écrit musical manuscrit — trace d'une performance orale qui lui est antérieure — conserve l'essence de la composition et permet de comprendre comment la mémoire s'exerce dans un contexte de tradition orale, quels sont les modes particuliers de sa transmission et de sa conservation, quels rapports ambigus entretiennent entre eux oralité et écriture.

1. Voir, entendre et comprendre : les lieux d'une mémoire de la musique

Saint Augustin, dans un passage fameux des *Confessions* (livre X, 17, 26, 1-13), décrit ce qu'est la mémoire :

Mon Dieu, cette puissance de la mémoire est prodigieuse, et je ne puis assez admirer sa profonde multiplicité qui s'étend jusqu'à l'infini. Or cette mémoire n'est autre chose que l'esprit : et je suis moi-même cet esprit. Que suis-je donc, ô mon Dieu ? Qui suis-je, moi qui vous parle, sinon une nature qui épouvante ceux qui la considèrent bien dans l'incroyable variété de ses opérations, et dans la vaste étendue de ses puissances ?

Voilà que je me promène dans les campagnes de ma mémoire, dans ces antres, pour parler ainsi, et ces cavernes innombrables qui sont pleines d'un nombre infini d'infinis genres de choses, soit qu'elle les conserve par leurs espèces, comme il arrive en tout ce qui regarde le corps : ou par leur présence, comme en ce qui est des arts : ou par je ne sais quelles marques, comme en ce qui est des affections de l'âme que la mémoire retient, lors même que l'esprit ne les souffre plus, quoique tout ce qui est dans la mémoire soit dans l'esprit².

Pour circonscrire la pluralité des phénomènes qui constituent « la » mémoire, saint Augustin utilise le même terme de « chose » (*res*) auquel il lie, dans un autre passage des *Confessions*³, des instruments de l'esprit (*rationes*) pris comme des techniques de pensée : « ce sont plutôt des 'dispositifs' ou des 'procédures de mise en ordre' qui s'apparentent à ce qui structure et active la mémoire. Les *rationes* mettent les choses en relation et en perspective, et rendent la pensée possible »⁴. Comme des fils invisibles, ils tissent « dans ce grand palais de la mémoire » des réseaux dans lesquels les choses conservent leur valeur mémorable tout en étant localisables, ce qui est précisément la condition même de toute mémoire. Cependant, « la véracité des *res memorabiles* ne réside pas dans leur contenu, c'est-à-dire dans l'*objet* du souvenir, mais dans leur forme, notamment dans leur capacité à découvrir les choses, et donc dans la *manière* dont elles induisent les souvenirs »⁵. Cette remarque prendra toute son importance lorsque nous aurons à considérer les documents musicaux et à confronter la variété de leurs écritures. C'est précisément sur ce point qu'il convient de clarifier ce que l'on peut entendre par « musique ».

Comme j'ai déjà eu l'occasion de l'expliquer⁶, la musique est une pratique dont l'aspect éphémère — le temps de l'exécution et de l'écoute — est la condition même qui justifie son existence : la

2. CCSL 27, p. 168

3. Livre X, 12, 19, 1 (CCSL 27, p. 164) : « la mémoire contient aussi les raisons et les règles innombrables des nombres et des dimensions [...] dont elle n'en a reçu aucune par l'opération des sens corporels, puisqu'elles n'ont ni couleur, ni son, ni odeur, ni saveur, ni rien qui puisse être touché ». Sur ce point, voir Mary CARRUTHERS, *Machina Memorialis*, Paris, Gallimard, 2002, p. 45-52.

4. Mary CARRUTHERS (*op. cit.* n. 3), p. 49.

5. *Ibid.*, p. 52.

6. Olivier CULLIN, *Laborintus*, Paris, Fayard, 2004, p. 17-46 et aussi « L'image-musique : représenter et lire le son (XII^e siècle) », dans *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2006 (Rencontres Médiévales Européennes).

musique est temps et rythme à un moment particulier, celui de la transmission, et un puissant vecteur de communication en étant fondé psychologiquement sur l'affect et la sensibilité⁷. Dans sa pleine et entière dimension, la musique n'est donc pas la même chose que ce que nous voyons et pouvons lire dans un manuscrit noté, c'est-à-dire l'écriture de la musique : la musique est toujours oralité ; c'est son essence même. Il faut donc souligner avec force le paradoxe de la culture musicale occidentale qui a réussi, d'une certaine manière, une métonymie étonnante puisque l'écriture de la musique (la notation) est devenue la musique elle-même, le moyen par lequel on la lit, on l'apprend et la transmet. Dans notre culture moderne, la notation s'est instituée comme le préalable au musical : on apprend à lire un code puis on le traduit en un geste qui est musique. La création elle-même n'est possible que par l'intermédiaire de ce code qui lui permet de prendre forme. Cette relation est le contraire au Moyen Âge où la notation n'est pas la condition de la création et de la consignation du son : tout manuscrit musical au Moyen Âge est postérieur aux faits musicaux qu'il transcrit et conserve comme une trace. La notation musicale n'est pas un fait objectif ou naturel mais demeure avant tout un code graphique qui traduit un fait d'entente, une norme partagée collectivement pour signifier ce sur quoi l'on s'entend globalement car, dans le détail, la question est plus complexe à cerner et touche justement aux ramifications de la mémoire orale.

À ce niveau, plusieurs constats s'imposent :

- les conditions d'exercice de la mémoire sont doubles : elles s'exercent par rapport à l'écrit musical (manuscrit noté, ouvrage théorique) et par rapport à ce que contient l'écrit, c'est-à-dire la matière musicale elle-même dans la forme avec laquelle elle est transmise ;
- toute étude sur la musique écrite, notée, renvoie davantage à la problématique générale de l'écriture. Elle montre comment cette écriture peut être chargée d'une dimension mémorielle mais elle ne dit rien sur la musique elle-même, les mélodies, les conditions poétiques et leur mode de création ;
- il faut donc considérer la dimension « orale » de la musique et identifier comment, dans ce contexte, la poétique musicale repose intrinsèquement sur une forme particulière de mémoire qui lui est intimement liée et qui est vraiment la mémoire musicale, ce dont rend compte, avec ses modalités propres, le manuscrit ;
- l'imperfection de l'écriture à rendre compte avec justesse et constance des compositions musicales induit un rapport particulier entre la mémoire auditive et intérieure de l'œuvre et la mémoire visuelle. C'est dans cette perspective que la relation évoquée précédemment par Mary Carruthers entre contenu, forme et manière prend une signification particulière. Il n'est pas rare que, dans un manuscrit, une même pièce plusieurs fois consignée le soit de différentes manières. Ce constat signifie la différence entre une mémoire musicale visuelle approximative (mais l'œil n'est pas musicien) et une mémoire auditive liée à l'intériorisation de la composition par la pratique et la connaissance. Il permet de préciser la nature de la « forme mémorable » induisant le souvenir. Celle-ci ne réside pas dans une image musicale exhaustive donnant l'ensemble des informations techniques mais, et cela explique paradoxalement qu'elle puisse être approximative, dans une image suffisante où est privilégié le dessin de la mélodie. Il ne s'agit donc pas de transmettre le « contenu véridique » de la composition mais plutôt une forme suffisante pour la découvrir et s'en souvenir et c'est, comme nous le verrons, bien le cas.

7. Olivier CULLIN, « Voix de la Vierge, voix des anges », dans *Musique, filiations et ruptures*, Paris, Éditions de la Cité de la musique, 2005, p. 77-88. « La voix chantée par rapport à la Parole lue a ceci pour elle d'être 'une force de déplacement' faite de conviction oratoire qui donne au texte sa totale puissance et la perception globale et immédiate de toutes ses significations [...]. Premièrement, la pratique du chant nécessite le recours d'une mémoire active — mémoire du texte, mémoire de la mélodie —, et cet effort joue contre tout sentiment de perte. Deuxièmement, l'expérience du chant est le lieu d'un bonheur sensible qui marque de son affect un moment donné qui n'est plus perdu. Ainsi, en dépit du caractère éphémère et volatil du son, la voix chantée, dans sa marque, rend palpable et perceptible l'irruption d'un temps 'autre' fait d'affect et de mémoire qui autorise la conservation des messages entendus. Le chant imprime une image sonore qui, en s'intériorisant, découvre un espace perçu dans une autre dimension que celle strictement chronologique » (p. 78).

Diverses approches des rapports entre la mémoire et la musique ont déjà été formulées. Mary Carruthers a ainsi montré comment la solmisation de Guy d'Arezzo permettant la connaissance de la gamme médiévale par l'association d'un degré musical avec une phalange des doigts de la main était conçue « comme une mnémonique, 'servant à garder la mémoire de chaque note' d'une mélodie préalablement connue ou non [...]. Il ne s'agit pas d'une mnémonique au sens restreint que les modernes ont tendance à lui prêter, mais au sens plus large d'une modalité gouvernant tout apprentissage »⁸. Elle écrit encore que « le codage visuel, tout comme l'écriture, permet d'organiser la mémoire de façon sûre pour une remémoration exacte, capable non seulement de reproduire le matériau original, mais encore de le trier, de l'analyser et de le mêler⁹ ». Le développement des notations neumatiques entre le IX^e s. et le XII^e s. souligne le poids croissant du « codage visuel », mais je voudrais sur ce point apporter quelques nuances. Si la remémoration est rendue possible et exacte par la re-production de la mélodie en un dessin, il est clair que ce dessin permet effectivement à son tour une analyse possible du matériau musical qu'il figure. C'est ce qu'a montré avec justesse Anna Maria Busse Berger dans *Medieval Music and the Art of Memory*¹⁰. Dans la première partie de son ouvrage, « The Construction of a Memorial Archive », l'auteur explique qu'il n'est pas judicieux d'opposer de manière drastique écriture et oralité. Comme l'écriture, la notation musicale ne remplace pas la pratique orale « de mémoire » mais, au contraire, peut être utilisée de manière complémentaire. Le fait que la musique devienne notée ne signifie pas forcément qu'elle n'était plus transmise oralement : transmission orale et transmission écrite cohabitent, mais peut-être pas dans les mêmes buts. L'écriture neumatique des mélodies a ainsi contribué au développement des tonaires, livres dans lesquels les mélodies sont classées par mode. C'est la notation des mélodies qui permettait aux théoriciens de les étudier et de les classer pour les ranger dans des tables elles-mêmes plus facilement mémorisables comme telles¹¹. Dans cette perspective, nous pouvons préciser que le travail de la mémoire s'exerce dans les tonaires de la même manière que dans les tables canoniques figurant dans les bibles ; la démarche mnémonique est similaire et procède de l'abréviation¹². Pour autant, il est singulier de remarquer que la « remémoration exacte » peut s'exercer à partir d'un matériel approximatif. Dans sa discussion sur l'impact de l'écriture dans la construction d'une archive de la mémoire, Anna Maria Busse Berger souligne fort à propos que « les théoriciens ont une *idée* (je souligne à dessein) très exacte de comment la mélodie fonctionne [...]. Deux antennes de deux modes différents peuvent être notées avec les mêmes neumes et pourtant sonner très différemment. Mais les neumes combinés avec la classification modale – surtout quand ils sont combinés avec des notes marginales indiquant la tessiture, le degré de départ et la plus haute note – peuvent livrer toutes les informations nécessaires (pour exécuter le chant) »¹³. Cette remarque est capitale. Elle montre, en effet, que le théoricien qui a classé la mélodie avait au préalable une connaissance précise de cette mélodie et des divers paramètres musicaux la composant – l'*idée* étant la même chose que la *res*. Il a nécessairement formulé pour lui-même une analyse détaillée sans l'aide de l'écriture et en faisant seulement référence à cette « connaissance préalable » de la mélodie, c'est-à-dire l'intériorisation du chant dans ce que nous appellerions plus communément la mémoire auditive.

8. Mary CARRUTHERS, *Le Livre de la Mémoire*, Paris, Macula, 2002, p. 160-161.

9. *Ibid.*, p. 34.

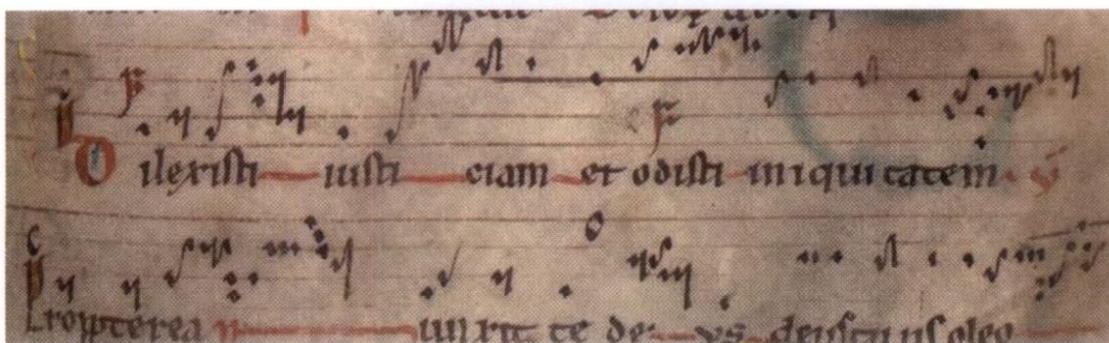
10. Anna Maria BUSSE BERGER, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, University of California Press, 2005.

11. *Ibid.*, p. 47-84.

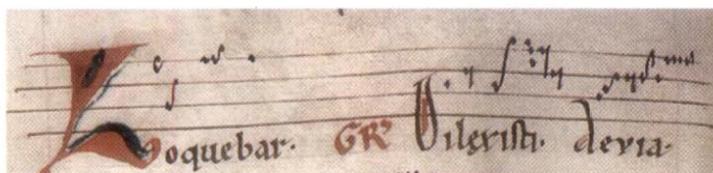
12. Sur l'analyse des tables canoniques comme procédés mnémoniques et leur rapport avec la grille numérique d'Hugues de Saint-Victor, voir Mary CARRUTHERS, *Le Livre de la Mémoire* (*op. cit.* n. 8), p. 141 et ss. L'auteur montre comment la méthode d'Hugues de Saint-Victor « recourt aux mêmes principes psychologiques que celle des images et des emplacements, à ceci près que le système des 'emplacements' est numérique et les 'images' faites de petites séquences textuelles » (p. 124). Dans le cas des tonaires, on pourrait dire que le système des 'emplacements' est numérique (n° du mode musical dans le système de l'*octoechos*) et les 'images' faites de dessins neumatiques figurant la mélodie.

13. Anna Maria BUSSE BERGER (*op. cit.* n. 10), p. 81.

À l'inverse, il est facile de prendre l'exemple contraire de celui évoqué par Anna Maria Busse Berger en considérant la manière dont est écrite une même pièce, plusieurs fois, dans un même manuscrit. Il ne s'agit plus ici de deux dessins identiques pour une mélodie différente mais de deux dessins différents pour une mélodie identique. Prenons par exemple le cas, dans le Graduel de Bellelay¹⁴, du répons-graduel *Dilexisti* [ex. 1a et b].



Ex. 1a. — Répons-graduel *Dilexisti*, sainte Lucie, f. 271.



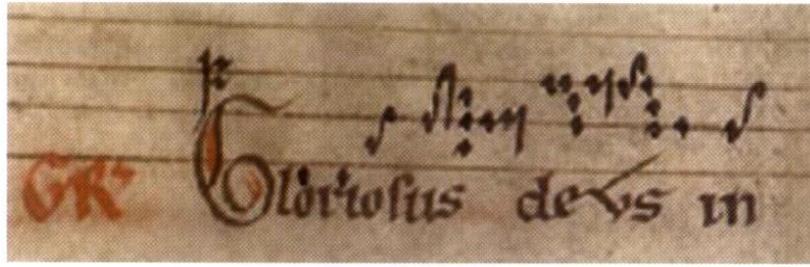
Ex. 1b. — Répons-graduel *Dilexisti*, saint Praxède, f. 320.

Dans l'exemple 1a, le graduel *Dilexisti* est noté en clé de *fa* et l'incipit donne les notes suivantes : *ut - ré - ut - ut - sol - sol - fa - mi - fa - ré - ré - ut*. L'exemple 1b cite la même pièce avec un incipit transposé une quinte au-dessus, en clé d'*ut* et avec les notes réelles suivantes : *sol - la - sol - sol - ré - ré - ut - si - ut - la - la - sol*. Cet exemple révèle la différence qui existe entre citation exacte et citation réelle ; il indique les différentes marques de la mémoire en soulignant la relative indépendance de la mémoire auditive par rapport à la mémoire visuelle. En effet, dans cet exemple, les deux citations ne sont pas exactes : on ne voit pas la même chose. Elles renvoient cependant à une même réalité. Dans la solmisation guidonienne, les deux incipit seront lus et solfiés de la même manière - *ut - ré - ut - ut - sol - sol - fa - mi - fa - ré - ré - ut* -, le demi-ton *mi - fa* ou *si - ut* étant toujours dit *mi - fa*. Par ailleurs, l'enchaînement des neumes figure le même dessin mélodique, la même image quelle que soit la hauteur où celle-ci est située. Il est donc aisé de constater, pour reprendre encore une fois les termes employés par Mary Carruthers¹⁵, que la forme suffit à découvrir la chose (*res memorabilis*) dans la manière dont elle introduit le souvenir de cette chose (ici, la solmisation) sans que le contenu ait adopté nécessairement un caractère véritable, c'est-à-dire dans ce cas identique dans ces deux présentations.

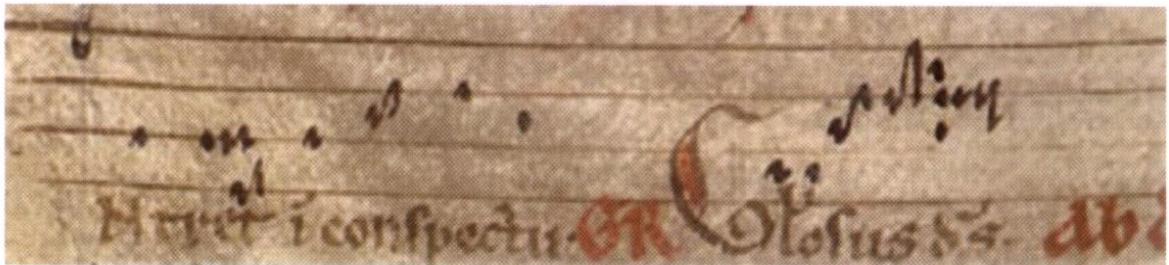
L'exemple suivant permettra d'approfondir ces remarques. Dans le graduel *Gloriosus*, trois états sont proposés.

14. *Le Graduel de Bellelay (XI^e s.)*, fac-similé numérique et commentaires, éd. Olivier CULLIN, Paris, École nationale des Chartes, 2006 (Elec, 14) [<http://bellelay.enc.sorbonne.fr>].

15. Voir n. 5.



Ex. 2a. — Graduel *Gloriosus*, SS. *Fabiani et Sebastiani*, Graduel de Bellelay, f. 278.



Ex. 2b. — Graduel *Gloriosus*, SS. *Abdon et Senes*, Graduel de Bellelay, f. 322.



Ex. 2c. — Graduel *Gloriosus*, *In die plurimarii virgini*, Graduel de Bellelay, f. 347.

Les exemples 2a et 2b s'inscrivent dans le même cas de figure que celui exposé dans l'exemple 1. Deux images différentes du même incipit renvoient à la même réalité musicale et à une solmisation identique de la pièce : *mi - mi - sol - la / ré - fa - ré - mi - ré - ut - ré - ré - ut*. L'exemple 2c, noté sans portée, montre que le seul dessin de l'incipit, c'est-à-dire le dessin figurant la manière dont la mélodie est composée, suffit à reconnaître la pièce. La technique d'abréviation qui permet à la mémoire de retrouver le contenu de la chose est donc tout à fait significative ici¹⁶. Indépendamment de la solmisation comme procédé mnémotechnique qui permet à la mémoire de garantir et retrouver l'identité solfégique de la pièce (à condition que l'outil de solmisation ait été préalablement appris comme mnémonique), la vue du dessin de la pièce suffit à l'identifier en liant la mémoire visuelle à la mémoire auditive, le dessin suggérant une mélodie préalablement connue. La primauté de la mémoire auditive, liée à une connaissance pratique éprouvée dans la voix et le corps et conservée ainsi comme une marque, est donc manifeste dans un tel cas : elle est finalement essentielle¹⁷.

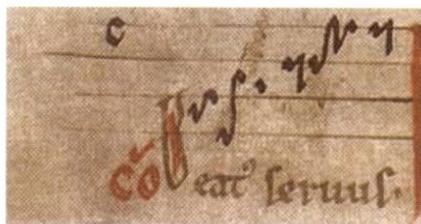
16. Sur l'abréviation, voir Mary CARRUTHERS, *Le Livre de la Mémoire* (op. cit. n. 8) p. 170 et ss : « ces petites notes 'indiquant le mode de la chose écrite selon qu'elle est claire ou obscure, certaine ou douteuse, et ainsi de suite' étaient de puissants outils, 'très utiles tant pour comprendre que pour retenir'. Elles sont à la lecture ce que les notes sont au chant. »

17. Cette question est encore plus fondée si l'on prend en considération les répertoires liturgiques latins qui n'ont pas fait l'objet d'une systématisation théorique dans laquelle un quelconque *octoechos* serait possible. Toutes les remarques formulées par Anna Maria Busse Berger sur les tonaires et le rapport entre la mise au point d'une mémoire écrite et

C'est ce qu'indique l'exemple proposé par la communion *Beatus servus* [ex. 3a et 3b]. Cette pièce est intégralement notée pour la Saint-Silvestre [ex. 3a] mais transposée à la quarte supérieure, sur *la*. Littéralement, la solmisation donne l'enchaînement suivant : *ré - mi- ut - fa - fa / ré - ut - ré - fa - mi - fa - fa - mi*. L'exemple 3b donne l'incipit à la hauteur généralement admise en mode de *mi* ; la solmisation donne la suite *mi - fa - ré - sol - sol / ré - ut - ré - fa - mi - fa - fa - mi*. Tels qu'ils sont apparemment écrits, les deux incipit ne correspondent pas sauf si l'on veut bien sous-entendre, comme il faut certainement le faire, un *si* bémol au début de l'exemple 3a. Dans ce cas, la solmisation est rigoureusement identique. Là encore, ce n'est pas la solmisation comme outil mnémorique qui suffit à identifier parfaitement la pièce. C'est le fait de l'avoir pratiquée et intégrée dans la mémoire intérieure qui rend plausible la diversité de ces deux écritures, le *si* bémol n'étant pas noté parce qu'il est évident pour qui connaît la mélodie¹⁸. Il est donc aisé de constater que « la fixation même, par et dans l'écriture, d'une tradition qui fut orale ne met pas nécessairement fin à celle-ci, ni ne la marginalise à coup sûr [...]. L'oral s'écrit, l'écrit se veut une image de l'oral, de toute manière référence est faite à l'autorité d'une voix »¹⁹.



Ex. 3a. — Communion *Beatus servus*, S. Silvestri, Graduel de Bellelay, f. 274.



Ex. 3b. — Communion *Beatus servus*, S. Eusebis, Graduel de Bellelay, f. 328.

d'une mémoire musicale vivante s'évanouissent dans ce contexte. C'est le cas par exemple du répertoire ambrosien. Dans le cas des *graduale Ne derelinquas* et *Venite exultemus* (*Paléographie Musicale*, t. VI, p. 187 et p. 320), ces deux pièces dans le genre psalmodique sans refrain ont la même identité musicale à l'exception précisément de leur finale : *sol* pour la première, *fa* pour la seconde. Aucune classification modale n'est possible ici et, si elle existait, elle nierait certainement la parenté de ces deux compositions. C'est donc bien une double condition qui permet de mémoriser ces deux pièces comme identiques : la communauté du dessin mélodique et leur inscription dans le rite à une place qui est la même (ici, les laudes des fêtes de Carême).

18. Olivier CULLIN, « L'écriture en question : la pratique musicale à l'épreuve des textes », dans *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Paris, Cité de la musique, 2005 (Les cahiers du musée de la musique, 6), p. 40-45. Dans cet article, j'ai montré comment, dans la tradition cartusienne, le bémol était noté de façon variable — noté ou non — renvoyant pourtant à une même réalité musicale pratique. L'écrit n'est pas uniformément le garant de la mémoire musicale ou de son apparente exactitude, chaque manière de noter le bémol relevant de savoir personnel et d'attitude propre à chaque scribe.

19. Paul ZUMTHOR, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984 (Essais et conférences Collège de France), p. 95.

Enfin, prenons encore l'exemple de la communion *Nemo te condemnavit*. Comme toutes les communions évangéliques, sa tradition musicale est complexe et originale²⁰. Plusieurs mélodies sont connues pour ce texte. La version donnée par le Graduel de Bellelay appartient à l'une des trois traditions recensées²¹. Downey et Fleming notent combien cette tradition est problématique « as evidenced by the different ways of notating it one encounters in the sources »²². Selon la note finale sélectionnée pour la mélodie — *ré, sol* ou *ré aigu* — et la tessiture de la pièce, deux endroits dans la composition apparaissent comme ayant pu être remémorés différemment par différents chantres. Le premier de ces endroits exploite une formule distinctive répétée trois fois dans la mélodie, au début de la première, deuxième et dernière phrase. Deux manuscrits de Namur placent la finale du chant sur le *ré* aigu et indiquent un *si* bémol pour la première de ces figures ; le ms. Montpellier H 159, les manuscrits de Normandie, d'Angleterre et autour d'Andenne, en Belgique, donnent *ré* grave comme finale et un *si* bémol indiqué ou non, c'est-à-dire seulement sous-entendu. D'autres manuscrits transposent la mélodie sur *sol* (d'Aquilée à Saint-Gall) et indiquent donc un *mi* naturel. C'est ce que confirment les exemples suivants. Dans la version de Bellelay [ex. 4a], l'incipit descend jusqu'au *la* grave et s'inscrit parfaitement dans le cadre théorique du deuxième mode d'*octoechos*. La version du Graduel d'Andenne [ex. 4b], contemporain et voisin du Graduel de Bellelay, donne le même incipit avec un *si* bémol au lieu du *la*. Le missel de Saint-Martin du Quenast dans le Brabant, Bruxelles, B.R. 19389 [ex. 4c] indique un *si* naturel, que celui-ci le soit effectivement ou bien qu'il sous-entende un *si* bémol tellement évident qu'il n'a pas été noté²³. L'exemple 4d (Vienne, B. Pal. 12865) transpose la communion sur *sol*, ce qui résout tout problème sur l'incipit : le *mi* est bien évidemment naturel et donc l'incipit comporte bien un demi-ton initial qui semble avoir posé problème dans les trois exemples précédents (de *si* naturel qui est la même chose, de *si* bémol qui donne un ton, de *la* qui donne une tierce mais parfaitement inscrite dans le cadre modal théorique). Dans cette composition, l'outil mnémorique de la solmisation n'est d'aucun secours pour mémoriser efficacement la mélodie. Pourtant les quatre variations rencontrées sur l'incipit et, par la suite, au début de la deuxième puis de la dernière phrase, n'altèrent pas l'identité de la pièce que l'on peut toujours reconnaître comme appartenant à la même tradition. Pourquoi ? La raison tient à mon avis à la surdétermination que l'on donne au visuel et donc à l'écrit. En effet, si l'on retirait les lignes de la portée de chacun de ces quatre exemples, on obtiendrait exactement le même dessin neumatique et celui-ci ne poserait aucun problème apparent. C'est lui qui assure l'identité de la pièce et sa conservation, renvoyant à une réalité sonore préalablement éprouvée et inscrite dans la mémoire auditive. Le dessin neumatique, ligne notée, agit bien comme un signe qui fait surgir une chose, comme une image mnémorique au sens où l'a défini Mary Carruthers²⁴ : « la ressemblance qui constitue l'indice ou signe cognitif de la chose remémorée » (qui, dans ce cas, est la mélodie entendue) « et l'*intentio*, c'est-à-dire l'attitude que nous avons à l'égard de la chose remémorée — attitude qui permet à la fois de classer cette expérience et de la retrouver » (qui peut éventuellement passer par l'outil mnémorique de la solmisation mais au bout du compte repose réellement sur l'expérience de la chose pratiquée comme geste vocal et de ce fait, par sa force d'engagement physique et psychologique, enracinée dans une mémoire vive, une mémoire affective, de surcroît inscrite dans un rituel — lui-même mémoire — qui en garantit la pérennité).

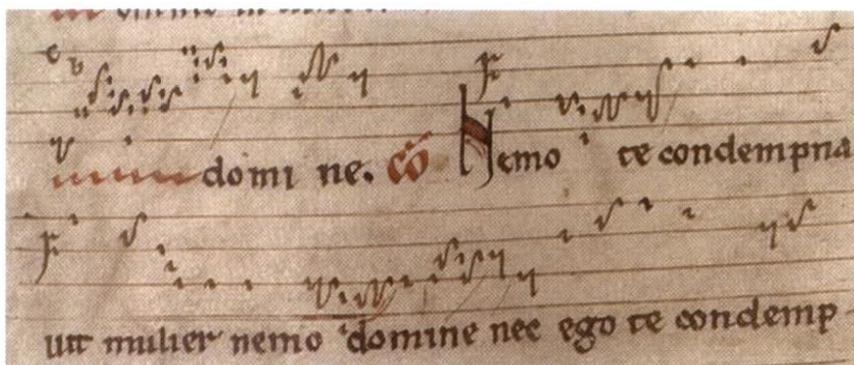
20. Sur ce sujet, voir Charles T. DOWNEY et Keith A. FLEMING, « Some Multiple Melody-Communion with Texts from the Gospels », *Études Grégoriennes*, 33, 2005, p. 5-74.

21. Bien qu'ayant toujours été à l'abbaye de Bellelay, dans le Jura suisse, ce manuscrit n'est pas jurassien d'origine. Il provient du sud de la Belgique, dans la région de Liège — Namur/Andenne. Voir mon étude dans <http://bellelay.enc.sorbonne.fr> (Étude générale).

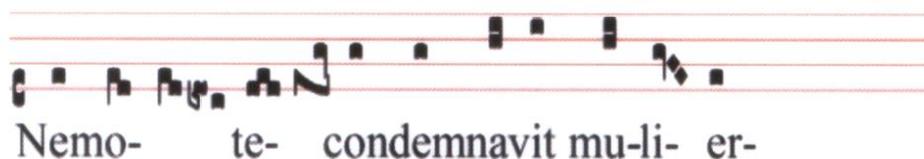
22. Charles T. DOWNEY et Keith A. FLEMING (*op. cit.* n. 20), p. 26-27.

23. Selon le même principe que celui évoqué n. 17.

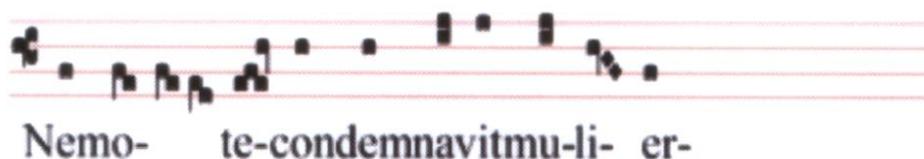
24. Mary CARRUTHERS, *Machina Memorialis* (*op. cit.* n. 3), p. 26 et ss.



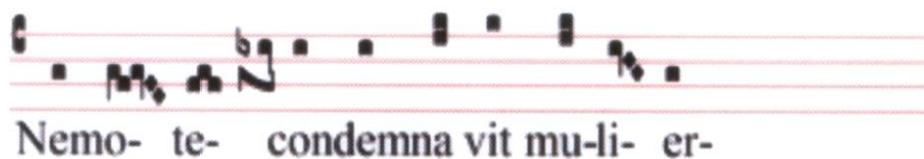
Ex. 4a. — Communion *Nemo te condemnavit*, Graduel de Bellelay f. 122.



Ex. 4b. — Communion *Nemo te condemnavit*, Graduel d'Andenne.



Ex. 4c. — Communion *Nemo te condemnavit*, Missel de Saint-Martin du Quenast.



Ex. 4d. — Communion *Nemo te condemnavit*, Vienne, B. PAL. 12865.

La mémoire musicale ne se réduit donc pas à la mémoire de l'écriture de la musique ni aux procédés mnémoniques davantage liés en fait à l'écriture elle-même qu'à la musique²⁵. Les modalités de l'écriture conditionnent la lecture²⁶ mais aussi la mémoire. Comme l'a remarqué Anna Maria Busse Berger, « les tours de force mnémoniques décrits par Frances Yates et Mary Carruthers

25. Voir Ivan ILLICH, *Du lisible au visible. Sur l'Art de lire d'Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1991. L'auteur montre comment « une collection de techniques et d'usages a permis d'imaginer le 'texte' comme quelque chose d'extrinsèque à la réalité physique de la page ». Il note sur ce point la spécificité de la culture occidentale. Je renchéris sur ce propos en soulignant que, pour la musique, le développement de la notation et de l'outil mnémonique écrit qui lui est lié et qui progressivement crée le texte musical est précisément une marque distinctive de la culture occidentale. Voir n. 6.

26. Voir Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, Paris, Cerf, 1987, p. 115 et ss.

sont caractéristiques des cultures écrites »²⁷, mais la musique n'est justement pas écriture : elle est d'abord et essentiellement un son dans le temps. Il est donc plus que nécessaire si l'on veut aborder la question de la mémoire dans la musique de ne pas circonscrire cette dernière à sa seule notation et à la question du « visuel ». Du reste, comme les exemples que j'ai donnés le montrent, la tradition manuscrite de la musique — dans sa volonté de transcrire le son par un signe écrit — reste approximative et soumise à une oralité implicite. Paul Zumthor a bien compris cet aspect quand il indique que cette approximation « témoigne d'une *mouvance* [...]. Ce n'étaient pas des signes acoustiques (comme le sont les mots) que le copiste musicien se donnait pour tâche de transposer visuellement, mais bien des *faits* (les sons) et surtout des *opérations*, vocales ou instrumentales »²⁸. Dans l'art de la musique, les *res memorabiles* sont donc à comprendre en amont de toute écriture, dans la composition elle-même, dans les contours d'une poétique propre où la mémoire s'établit dans la relation première et directe liant l'idée musicale à sa profération sonore dans un temps et des circonstances donnés qui en facilitent précisément la conservation (mémoire orale), quitte à ce qu'elle soit dans un second temps couchée par écrit.

2. La voix et la mémoire : les contours d'une poétique

L'oralité médiévale pousse loin l'utilisation de la mémoire. Le savoir et le savoir-faire sont soumis à l'exigence de la mémorisation et cette pratique a marqué la composition de la poésie lyrique occitane. Tisser avec habileté les mots et le son va permettre au troubadour de créer des réseaux de répétitions. L'entrelacement harmonieux des éléments poétiques et mélodiques donnera au trouveur une seule intention créatrice. Comment ce savoir-faire de la pratique mémorielle peut-il être représenté dans les chansons de troubadours ? À travers deux exemples issus de la poésie lyrique occitane, nous observerons deux impacts différents pouvant résulter de cette pratique. L'écrit témoigne ici d'une performance arrêtée dans la continuité d'une tradition orale car le contenu est fixé par un scribe postérieur et non par le troubadour lui-même.

La pratique mémorielle de la composition peut orienter, dans la poésie lyrique des troubadours, les éléments poétiques et musicaux vers un même déroulement structurel. En effet, nous observons dans certains chants que la mélodie adopte l'architecture poétique. *Lanquan vei flurir l'espiga* (P. C. 202,8)²⁹, est l'unique *canço* qui nous soit parvenue du troubadour Guilhem Ademar (...1195 - 1217...)³⁰. Dans cette *canço*, les différents composants des mots et des sons nous orientent vers une structure strophique bipartite de quatre et deux vers, avec une convergence des procédés mélodico-poétiques pour mettre en relief les deux derniers vers de chaque strophe.

Tout d'abord, la métrique et la versification démontrent une structure bipartite de quatre et deux vers. Chaque strophe est composée de six vers de huit syllabes. Les quatre premiers vers présentent deux hémistiches de cinq et trois syllabes et un accent fixe sur la septième syllabe. Si l'on considère uniquement la dernière syllabe des quatre premiers vers, nous avons soit une rime pauvre en [a] audible car soutenue mélodiquement (or, nous relevons l'assonance [aisa] aux vers 2 et 3), soit nous avons une rime suivie de quatre vers ou deux rimes embrassées si l'on considère différemment les assonances des vers 2 et 3. La rime est féminine dans les quatre premiers vers. *A contrario*, les deux derniers vers de chaque strophe montrent deux hémistiches de quatre syllabes avec par conséquent un changement prosodique entraînant un changement rythmique. L'accent fixe est sur la huitième syllabe et la rime est masculine, suivie, enrichie avec l'assonance [ais]. Par conséquent, nous pouvons dire que la métrique et la versification nous orientent vers une logique bipartite de quatre et deux vers.

Le déroulement poétique de la *canço* reprend celui de la métrique et de la versification en démontrant une organisation bipartite de quatre et deux vers. Si nous prenons l'exemple de la première

27. Anna Maria BUSSE BERGER (*op. cit.* n. 10), p. 82.

28. Paul ZUMTHOR (*op. cit.* n. 26), p. 128-129.

29. Selon la classification d'Alfred PILLET et Henry CARTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.

30. Voir, en annexe p. 159-160, le poème avec sa traduction.

strophe le troubadour commence sa chanson par le topique de la reverdie, évoquant le renouveau de la « gaie saison » de l'amour. Par ce motif de reverdie, il nous expose son état d'âme en utilisant le conditionnel dans les deux derniers vers : « alors l'amour **devrait** me donner de la joie, puisque l'alouette s'en réjouit ». L'intérêt de chaque strophe se situe donc dans les deux derniers vers.

Le cheminement cadentiel de la mélodie renforce le schéma structural de quatre et deux vers. Nous sommes en mode de *ré* authentique et nous relevons seulement deux cadences dans cette chanson. La première se situe à la fin du vers 4 : c'est une cadence ouverte et donc suspensive sur *SI*. La seconde cadence clôt la strophe en position fermée à la fin du vers 6 sur la finale du mode : le *RÉ*. La cadence ouverte de la fin du vers 4 se distingue par sa répétition à l'unisson – *SI* - *SI*, car la fin des cinq autres vers présente des ornements. Pour renforcer le contraste, il use donc du style syllabique lors des deux dernières syllabes. Les deux dernières syllabes du vers 4 sont soulignées par deux consonnes occlusives (dentale et nasale) :

	§I	§II	§III	§IV	§V	§VI	§VII
Vers 4	chanta.	manta.	crebanta.	s'avanta.	caranta.	planta	d'anta

La fin du vers 4 est par conséquent un moment mélodique et poétique important. La phonétique renforce l'élément mélodique dans l'optique d'un « stimulus sonore ». Le cheminement cadentiel rentre dans la logique d'une structure bipartite de quatre et deux vers.

Puis, le nombre d'ornementation décroît au fur et à mesure des vers. Les deux premiers vers comportent cinq syllabes ornées sur huit, les deux suivants quatre sur huit et les deux derniers trois sur huit : le nombre dégressif de syllabes ornées donne une mélodie comportant de moins en moins de notes. L'auteur utilise ici la technique de l'*abbreviatio*. L'absence de mélisme sert de contraste. Ainsi, la diminution des ornements privilégie la compréhension du poème dans les deux derniers vers de chaque strophe. Voici la mélodie de la *canso* dont nous avons indiqué en gris clair la cadence ouverte et en gris foncé la cadence fermée³¹ :

Lan- quan vei flu- rir l'es- pi- ga
e s'a- zom- bra- l vitz e-ill vai- sa
e flors e fuei- lla s'a- fai- sa
e l'au- zels ab sa par chan- ta,
be-m de- gr'a- mors jau- zir huc- mais,
mos l'a- lau- za-n fai- col e cais.

Ex. 5. — *Canso* de Guilhem Ademar.

31. La mélodie est celle du ms. *R* dit *Chansonnier d'Urfé* ou *Chansonnier La Vallière* : Paris, BnF fr. 22543, f. 63.

Le tissage des mots et des sons s'effectue ici dans l'objectif de créer une structure unitaire entre le poème et la mélodie. La lecture isolée du poème laisse entendre une construction du sens mettant en relief la section regroupant les deux derniers vers. Les vers 5 et 6 doivent capter l'attention de l'auditeur. L'auteur use de la métrique et de la versification pour illustrer la différence entre les quatre premiers vers et les deux derniers. À cela, il rajoute le contraste phonétique de la fin du vers 4 permettant de rester un moment en suspension avec la sonorité *-anta*. Le déroulement structurel est par conséquent déjà fixé par le poème lui-même. La diminution progressive du nombre de notes par syllabes, causant une évolution rythmique, facilite la compréhension des deux derniers vers de la strophe lors de la performance. Enfin, les deux cadences musicales ponctuent les deux sous-sections. La première rejoint l'assonance *-anta* et reste en suspens à la fin du vers 4, la seconde conclut la strophe. La mélodie est un moyen utile au troubadour dans l'assimilation de la parole et dans l'embellissement de son discours poétique. Donner une même intention créatrice à sa composition musicale et poétique permet au troubadour une plus grande facilité de remémoration.

L'emprunt du discours ou d'éléments issus de la rhétorique dans la composition peut témoigner d'un savoir-faire mémoriel. En effet, les techniques de l'*abreviatio* et de l'*amplificatio* se retrouvent parfois dans l'élaboration du chant. Plus une chanson sera élaborée dans sa structure poétique et musicale, plus la mémorisation sera simplifiée. L'*alba* de Cadenet (...1204-1235...), *S'anc fui belha ni presada* (P. C. 106,14)³², use de ce principe³³. Le déroulement du poème et de la mélodie est emprunté à la rhétorique. La première strophe introduit et résume le contenu de la chanson, et le reste de la chanson le souligne et l'approfondit. Voici le cheminement de la strophe I :

S'anc fui belha ni presada	v. 1 : le passé de l'amante
ar sui d'aut en bas tornada.	v. 2 : son présent douloureux
qu'az un vilan sui donada	v. 3 : son mariage malheureux
tot per sa gran manentia :	v. 4 : rappel de l'objectif du mariage (l'intérêt de la richesse)
e murria,	v. 5 : son état d'âme causé par son mariage
s'ieu fin amic non avia	v. 6 : évocation de l'amant
cuy disses mon marrimen.	v. 7 : le rôle de l'amant (fidélité et confiance = vérité)
e gaita plasen	v. 8 : le guetteur loyal
que mi fes son d'alba.	v. 9 : l'adultère de la nuit et la séparation à l'aube

Chacun de ces points sera développé, ce qui fait de cette première strophe un très bon exorde. L'introduction est par conséquent une *abreviatio* du reste de la chanson. L'utilisation du dialogue entre les deux personnages a pour objectif de justifier l'adultère. Nous avons une introduction, une présentation des personnages et de leur rôle, une argumentation et une synthèse conclusive. Le fait d'introduire le guetteur activement permet de justifier, par un point de vue extérieur, une relation adultère. La loyauté du guetteur impose un amour véritable et loyal, ceci rendant encore plus noble l'histoire entre les deux amants.

Le premier vers musical met en place le mode de *ré* authentique. Le mode est clairement installé avec les deux premières notes formant l'intervalle de quinte ascendante *RÉ-LA*. De la même manière qu'il résume son discours poétique lors de la première strophe, le troubadour résume l'invention musicale dans le vers 1.

Le vers 1, qui sera réentendu dans son intégralité lors du vers 2, se compose de deux motifs mélodiques qui seront développés dans le reste de la mélodie. L'idée musicale, composée par le vers 1, est à l'origine de toute la strophe mélodique. Le motif 1 est inscrit en gris foncé et le motif 2 en gris clair sur le schéma mélodique ci-après. Ces deux motifs comportent la particularité de pouvoir se diviser en plusieurs sous-sections. Pour cette raison, nous avons souligné, encadré ou entouré certains passages mélodiques³⁴ :

32. Selon la classification d'Alfred PILLET et Henry CARTENS (*op. cit.* n. 29).

33. Voir, en annexe p. 160-161, le poème et sa traduction.

34. La mélodie est celle du ms. *R* dit *Chansonnier d'Urfé* ou *Chansonnier La Vallière* : Paris. BnF fr. 22543, f. 52.

S'anc fui be- lha ni pre sa- da
 ar sui d'aut en bas tor- na- da
 qu'a un vi- lan sui do- na- da,
 tot per sa gran ma- nen- ti- a
 e mo- rri- a
 s'ieu fin a- mic non a- vi- a
 cuy di- sses mo ma- rri- ment
 e gai- ta pla- sent
 que ml les son d'al- ba.

Ex. 6. — Alba « S'anc fui belha » de Cadenet.

Le premier motif, en gris foncé, présente la particularité de l'utilisation de trois sons fondamentaux du mode ré authentique : *RÉ*, *LA*, *SOL*, soit, respectivement, les premiers sons des syllabes 1, 2 et 3 du vers 1. L'élan musical engendré par l'intervalle de quinte est fortement reconnaissable lors de la performance. Après avoir placé son premier motif et l'avoir fait réentendre lors du vers 2, l'auteur va le reprendre sous une autre forme lors du vers 3. Nous avons les trois sons fondamentaux, le *RÉ*, le *LA* et le *SOL* sur le mot *vilan*, l'ornementation est retirée et le mouvement mélodique est inversé. Cette répétition est donc marquée d'une abréviation avec une inversion du mouvement mélodique. Nous avons encadré ce passage car il a un déroulement indépendant et pour marquer son mouvement descendant. La répétition du motif 1, au vers 3 sur *vilan*, est aussitôt suivie de son renversement avec le rajout de la tierce formée par le *FA*. À la fin du vers 3 sur le *-da* de *donada*, nous réentendons l'enchaînement *SOL LA RÉ*, mais augmenté du *SOL* et du *FA*. Au vers 4, nous relevons le passage formé par les syllabes 4, 5 et 6 du vers 3 avec la répétition du *RÉ* et du *FA* et le rajout du *MI*. Au vers 5, est effectué un changement d'octave du *RÉ* au *ré*. Ainsi, le troubadour marque par l'aigu le passage lyrique de la pièce. Nous l'avons distingué par des hachures. Au vers 6, nous avons la version du vers 5, mais ralentie rythmiquement. L'ornementation de la syllabe 3 du vers 4 compte désormais quatre syllabes au vers 6. Ce qui faisait la caractéristique première du motif a disparu car le poète retire l'enchaînement *ré-LA*. La fin du vers 6 est marquée par la reprise de la version du motif de la fin du vers 3. C'est la liaison avec le vers suivant qui termine la répétition du motif en laissant entendre le *RÉ*; nous l'avons indiquée par une flèche. Le vers 7 fait réentendre le motif du vers 4. Au vers 8, nous le relevons sous son état descendant.

Le second motif, en gris clair, est un motif d'ornementation qui se compose de quatre notes dans son état le plus réduit. Il évolue dans un intervalle de tierce. Au début du vers 3, l'auteur en reprend la partie centrale, mais supprime la répétition du *SOL*. À la fin du vers 4, sur *manentia*, il transpose la section du début du vers 3 à la quarte inférieure. À la fin du vers 5, nous entendons seulement la partie entourée du motif. Puis, nous relevons la version transposée de la fin du vers 4 à la fin du vers 7, mais avec la répétition du *MI*. Au vers 8, la fin du motif 2 initial est entendue sur la syllabe 4. Le dernier vers est élaboré uniquement avec le second motif. Au début du vers 9, nous avons les deux parties du motif inversées et transposées (entourées et soulignées). La fin du vers 9 montre la version de la fin du vers 7, mais légèrement modifiée. Le dernier vers présente la plus grande amplification du second motif.

La mémorisation du premier vers musical et de la première strophe du poème permet donc au troubadour d'effectuer un condensé de sa chanson. À partir de ces deux éléments aisément mémorisables, il pourra développer facilement la chanson dans son entier. La poétique musicale réside donc dans la combinaison de quelques idées faciles à retenir mais judicieusement disposées par rapport au texte, et de moyens rhétoriques faisant partie d'un savoir-faire mis à l'épreuve. La première strophe introduit sujet, structure et procédés, mais les suivantes les répliquent et les amplifient. Le texte emprunte un déroulement rhétorique en cinq parties : exorde, narration, confirmation, réfutation, péroraison. L'organisation poétique s'organise selon deux échelles différentes : strophique et interstrophique. La construction mélodique ne se fera qu'à l'échelle de la strophe, étant donné que la mélodie est la même pour chaque strophe. En outre, la manipulation des motifs présente deux techniques empruntées à la rhétorique : l'amplification et l'abréviation. Elles seront mises en relief par la transposition, la rétrogradation et l'inversion. La mélodie prend alors la structure d'un discours avec une présentation de l'idée au vers 1. Cette idée se scinde en deux éléments mélodiques fondamentaux. Par la combinaison de ces deux motifs et de leurs variations, l'auteur construit sa mélodie et l'insère dans la logique d'un texte et d'une performance : convaincre.

Ces deux exemples montrent comment le troubadour possède dans sa mémoire un savoir-faire constitué de divers procédés musico-poétiques dont il va pouvoir disposer à sa guise. C'est l'agencement de ceux-ci, leur utilisation juste et l'habileté à coordonner musique et poésie qui feront l'équilibre et la subtilité du discours. L'accumulation de plusieurs éléments à un moment précis de la chanson servira de contraste. C'est le cas ici pour la *canso* de Guilhem Ademar. Les troubadours les plus raffinés vont chercher à faire entendre le message important de la strophe. La combinaison de différents procédés permettra le stimulus sonore. La construction mélodique de cette *canso* est utilisée comme un moyen de souligner le moment poétique important. Combiner en un seul élan tous les éléments poétiques et musicaux vers une logique bipartite de quatre et deux vers, dans l'objectif de mettre en relief la compréhension des deux derniers vers de chaque strophe, est une des répercussions possibles de la pratique de la mémoire dans la composition des chansons.

L'*alba* de Cadenet témoigne d'une pratique relativement répandue, celle d'une construction mélodique et poétique sous la forme d'un discours rhétorique, avec comme tout point de départ la première phase musicale formée par le premier vers de chaque strophe. L'organisation musicale relève d'une logique rhétorique dans le déroulement motivique. « L'idée » ou l'invention musicale (vers 1) est composée de deux motifs solidaires et en même temps autonomes dans leur développement. L'auteur énonce son sujet dans la strophe I comme il énonce son idée musicale. À partir de ces deux éléments, il fonde son discours et lie alors *motz e.l so*. Ce chant porte la marque d'une pratique mémorielle avec une invention musicale condensée en un seul vers. Ce mode de construction implique également la possibilité d'une semi-improvisation de la mélodie. À partir de lui, l'auteur pourra constituer son discours musical. Par l'emploi de procédés rhétoriques, il crée des réseaux sémantiques, des lieux où sont placées des formules qui lui permettront de se remémorer le verbe. Le jeu de remémoration est double : il est une nécessité poétique pour le compositeur qui doit utiliser avec parcimonie et génie un matériel musical initial restreint par les capacités de la mémoire dans un cadre de performance orale. Il est une nécessité pour l'auditeur qui doit, en entendant, comprendre l'ensemble de la composition. La chanson, ainsi conçue, n'en sera que plus agréable à l'auditeur : elle plaira et, par conséquent, elle sera mémorisée. Si elle est mémorisée, elle sera diffusée et aura ainsi la possibilité d'être consignée ultérieurement par écrit.

3. Conclusions

Aborder la question de la mémoire dans la musique médiévale, c'est nécessairement aborder une question multiple. La musique nous est parvenue dans une trace transmise de manière toujours postérieure, dans les notations consignées dans les manuscrits. À ce niveau, il existe bien un jeu mémoriel et mnémotechnique sur la présentation même de l'écriture : cet aspect renvoie très largement aux techniques de la mémoire étudiées et décrites par Frances Yates puis Mary Carruthers et, pour la musique, par Anna Maria Busse Berger. Si l'œil et la prédominance progressive du modèle scriptural sont effectifs durant le Moyen Âge, il n'en reste pas moins que la musique est avant tout une pratique orale qui, comme telle, se suffit à elle-même. Si ces compositions ont été à un moment données notées, c'est qu'elles étaient déjà mémorisées et donc, elles étaient, dans leur conception propre, mémorisables. C'est dans leur poétique qu'il convient de rechercher les modes spécifiques d'une élaboration de la mémoire musicale.

Religiosus ac pius auditor sive lector. Ces termes de Bède le Vénérable empruntés à son *Historia ecclesiastica* et cités par Paul Zumthor³⁵ révèlent à leur juste mesure l'extrême proximité sémantique du « dire » et du « chanter », comme d'ailleurs du « lire » et du « chanter »³⁶. Si, d'une manière ou d'une autre, on peut voir les graphismes notés, on entend en les voyant : ceci indique la primauté de l'oral sur l'écrit, de la mémoire auditive sur la mémoire visuelle. *Verbum et scriptura* : le Verbe d'abord, l'écriture ensuite. *Lingua mea, calamus scribae.* « La langue divine est une plume : celle-ci ne fonctionne que par et pour celle-là. À l'autre bout de cette apparente chaîne — du côté de l'écrit — le texte copié par le scribe est destiné à être lu et rapporté oralement par les clercs, voués institutionnellement à cet office »³⁷. Cette primauté est encore soulignée avec clairvoyance par Dom Leclercq quand il écrit que « toute la littérature liturgique des moines a consisté à commenter 'par la voix et par les lettres', le contenu des rites »³⁸. La force de la parole repose dans l'idée d'une puissance réelle de celle-ci qui engendre une vue morale de l'univers : « Tout discours est action, physiquement et psychiquement effective [...]. Le Verbe se répand dans le monde, qui par son moyen fut créé, et auquel il donne vie »³⁹.

L'efficacité globale de la mémoire vocalisée est donc réelle et prégnante. Dans la poétique musicale elle-même résident les lieux où se forge le grand travail de la mémoire et, comme l'a suggéré Mary Carruthers, « pour composer, il faut d'abord choisir un lieu et s'y situer clairement : ce lieu peut être un emplacement réel, mais il a surtout valeur de position mentale, d'endroit où loge l'esprit et d'orientation qu'il se donne »⁴⁰. Les exemples donnés à travers les compositions lyriques montrent avec pertinence comment le troubadour choisit un lieu et y établit la chose (l'idée musicale), puis comment, en se servant de cette position, il construit et oriente effectivement son discours poétique, sans que l'écriture soit une donnée nécessaire de l'existence de la composition. La même chose demeure dans le répertoire liturgique, dans l'utilisation répétée d'un timbre musical⁴¹ ou dans l'utilisation des formules centonisées. Toute cette démarche montre que le chant

35. Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix* (op. cit. n. 26), p. 42.

36. *Ibid.*, p. 41-44. Paul Zumthor montre comment « *audire* et *legere* peuvent s'entendre comme référence redondante à un acte d'audition » et il souligne le caractère interchangeable et ambigu de *dicere* et *cantare*. Cette ambiguïté est constante au Moyen Âge qu'il s'agisse de la lyrique courtoise et du domaine poétique ou qu'il s'agisse du domaine liturgique où *dicere/cantare/legere* est sans cesse utilisé sans toujours beaucoup de précision, renvoyant toujours en fait à une action orale. Sur ce point, on peut consulter E.T. MONETA CAGLIO, *La jubilus e le origini della salmodia responsoriale*, Venise, Jucunda Laudatio, 1976/77.

37. Paul ZUMTHOR, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale* (op. cit. n. 19), p. 93. Le texte copié peut être compris ici comme un texte musical noté destiné à être chanté par les chantes.

38. Dom Jean LECLERCO, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Cerf, 1990³ [1957], p. 222. Voir Olivier CULLIN « Voix de la Vierge, voix des anges » (op. cit. n. 7), p. 79-80.

39. Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix* (op. cit. n. 26), p. 83. La distinction faite par Zumthor entre parole ordinaire et parole-force est juste. C'est de cette seconde qu'il s'agit ici. Si elle a ses porteurs privilégiés, comme le remarque l'auteur, elle a aussi ses modes de construction spécifiques. Elle est mémoire en tant que telle, en substance et en action.

40. Mary CARRUTHERS *Machina memorialis* (op. cit. n. 3), p. 99-101.

41. Olivier CULLIN, *Laborintus* (op. cit. n. 6), chap. II, p. 49-70.

est signe en soi qui dit la vraie nature de la voix, présente dans tous ses effets : une profération organisée, construite sur les capacités de la mémoire à structurer et fixer dans la mouvance du temps un discours audible et mémorable. L'écriture intervient, dans un second temps, comme une autre forme de mémoire par rapport à la musique : elle est rumination d'une sagesse, celle de la parole proférée sur laquelle il convient de revenir et de méditer. Elle n'oblitére pas cet ensemble premier où voix et mémoire prennent corps dans un cadre rituel en assurant ainsi une fonction cohésive et stabilisante dans la société, ce qui a sans doute été pendant longtemps la garantie même de sa pérennité.

Olivier CULLIN et Christelle CHAILLOU
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale
24, rue de la Chaîne — BP 603
F — 86022 POITIERS Cedex

Annexes

Guilhem Ademar*Lanquan vei flurir l'espiga*⁴²

- | | |
|---|--|
| <p>I. Lanquan vei flurir l'espiga
e s'azombra-l vitz e-ll vaisa
e flors e fueilla s'afaisa
e l'auzels ab sa par chanta,
be-m degr'amors jauzir hueimais,
mos l'alauza-n fai col e cais.</p> | <p>Quand je vois fleurir l'épi, quand la vigne et la vigne sauvage
se couvrent de feuilles et plient sous le poids de leurs fleurs
et de leurs feuillages, quand, enfin, l'oiseau chante auprès
de sa compagne. — alors l'amour devrait me donner de la
joie, puisque l'alouette s'en réjouit.</p> |
| <p>II. Si-s fara, mas trop m'o trigua
cela don mos cors no-s laisa
ni vas outra no-s biaisa ;
pero pueis n'ai vista manta
que'm fora grans honors lor plais,
e n'agr'en meins d'un mes trop mais.</p> | <p>Ainsi fera-t-il, mais celle que mon cœur ne délaisse pas —
et il ne se tourne pas vers une autre — diffère beaucoup
ma joie ; et pourtant, après elle j'ai vu plusieurs dames dont
l'amitié m'honorerait fort et dont j'aurais beaucoup plus en
moins d'un mois.</p> |
| <p>III. E vos no-m siatz enigua !
que gras cavals, quan s'eslaises,
tira be-l fre e l'acaisa,
per que bos vasals crebanta ;
e pueis si-l pren uns be savais,
qui-l te lag e-n fai grans essais.</p> | <p>Ne soyez pas hostile ! Quand le cheval fougueux s'élançe,
il tire sur le mors et le presse contre ses joues ; et le bon
cavalier culbute. Ensuite, un homme se saisit de la monture,
la malmène et la soumet à de grandes épreuves.</p> |
| <p>IV. Don — si Dieus mi benezigua ! —
la nueg entre sons pantaisa
mos cors, ab midons s'apaisa
en durmen ; mas pueis s'avanta,
e quan reisit, es cortz lo jais
vas lieis qu'es lonh, so don m'irais.</p> | <p>Donc — ainsi me bénisse Dieu ! — mon corps s'agite la
nuit parmi les songes et s'apaise dans le sommeil auprès de
ma dame. Ensuite, il s'en éloigne, et, quand il se réveille,
la joie a été trop courte auprès de celle qui maintenant est
loin, ce dont je m'afflige.</p> |
| <p>V. Donx que n'er, ma douss'amiga ?
mor pos consiriers no-m laisa
de vos, per c'ai la crinh saisa,
com s'avia d'ans caranta.
Per Dieu, sostencsetz me lo fais !
mas vueill murir c'az outra-m lais.</p> | <p>Qu'en sera-t-il donc, ma douce amie ? Je meurs, parce que
je pense sans cesse à vous qui m'avez fait la chevelure grise,
comme si j'avais quarante ans. Par Dieu, aidez-moi à porter
ce fardeau ! J'aime mieux mourir plutôt que de m'aban-
donner à une autre.</p> |
| <p>IV. Laisar ! Car ? Aco non miga !
c'anc trencatz no fo ab aisa
ni en forest ni en plaïsa
ni en verdier c'om planta ;
ans es fin'amors c'anc no frais
que'm pauzet el cor ab un bais.</p> | <p>Abandonner ! — Pourquoi ? Non pas cela — car je ne fus
jamais dépecé avec une hache dans les forêts ni dans les
enclos ni dans les vergers qu'on plante : c'est l'amour parfait,
indestructible, que m'inspira son baiser.</p> |

42. Le texte et la traduction sont issus de l'édition de Kurt Harald ALMQUIST, *Poésies du troubadour Guilhem Ademar*, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire, Uppsala, 1951, p. 118-123.

- VII. Re no sai als que-us me digua
c'ades sojorn'ez engraisa.
ez ieu, que-m trebaill e-m raisa,
morrai totz de dol e d'anta.
Qu'ieu sai que soi aisel que pais
muzan la trufas de Roais.
- Je n'ai rien d'autre à vous dire si ce n'est qu'elle se repose et prospère toujours, alors que moi, qui peine et me déchire, je mourrai entièrement de douleur et de honte. Je sais que je suis celui qui se nourrit en regardant bouche bée les truffes d'Edesse.
- VIII. E s'aisso no-us atalanta
que l'ira sobrevença-l jais,
d'Albi sai que [e]la-s pertrais :
- S'il vous déplaît que [en moi] la tristesse vaine la joie, [je peux vous rassurer par ces mots :] je sais que la dame d'Albi s'est trompée du tout au tout :
- IX. Narbona, cui es pretz verais,
prec que-m mantenha, c'Albi lais !
- Je prie la dame de Narbonne, au brillant mérite, de me garder auprès d'elle, car j'abandonne celle d'Albi !

CADENET

*S'anc fui belha ni presada*⁴³

- I. S'anc fui belha ni presada
ar sui d'aut en bas tornada
qu'a un vilan sui donada,
tot per sa gran manentia
e morria
s'ieu fin amic non avia
cuy disses mo marriment
e gaita plasent
que mi fes son d'alba.
- L'AMANTE : « Si jamais je fus belle et estimée, à présent je suis de haut en bas tombée, car j'ai été donnée à un vilain uniquement pour sa grande richesse : et j'en mourrais, si je n'avais un fidèle ami à qui je dise ma peine et une complaisante sentinelle pour me chanter l'arrivée de l'aube. »
- II. Ieu sui tan corteza gaita
que no vuelh sia desfaita
leials amors a dreit feita,
per que-m don garda del dia
si venria,
e selh que jai ab s'amia,
prenda-n comjat franchamen,
baizan e tenen,
qu'ieu vei venir l'alba.
- LE GUETTEUR : « Je suis, moi, sentinelle, si courtoise que ne veux point que soit troublé un amour loyal à un bon droit formé ; et c'est pourquoi je prête mon attention à l'arrivée du jour, s'il paraissait ! Et celui qui est couché avec ma mie, qu'il en prenne franchement congé, dans un baiser et une étreinte, car je vois venir l'aube. »
- III. Be-m plai longa nuegz escura
e-l temps d'ivern on plus dura,
e no m'en lais per freidura
qu'ieu leials gaita no sia
tota via,
per tal que segurs estia
fins drutz, quan pren jauzimen
de domna valen,
del ser tro en l'alba.
- Bien me plaît longue nuit obscure en la saison d'hiver, où le plus elle dure. Et je ne dispense pas, pour froidures, d'être toujours loyale sentinelle, à fin qu'un amant sincère reste en sécurité, quand il prend son plaisir auprès d'une autre dame, du soir jusqu'à l'arrivée de l'aube.

43. Le texte et la traduction sont issus de l'édition Joseph ZEMP, *Les poésies du troubadour Cadenet*, Berne, Lang, 1978, p. 69.

-
- IV. S'ieu en vil castelh gaitava
ni fals amors y renhava,
fals si'ieu si no celava
lo jorn aitan quan poiria,
car volria
partir falsa drudaria :
et entre la leial gen
gait'ieu lialmen,
e crit, quan vei l'alba.
- Si je guettais dans un château maudit et que feu l'amour
y régna, je serais moi-même faux si je ne cachais la venue
du jour autant que je le pourrais, car je voudrais mettre fin
à une fausse galanterie. Et auprès des personnes loyales, je
guette loyalement et je m'écrie quand je vois l'aube.
- V. Jar per gap ni per menassa
que mos mals maritz me fassa,
no mundarai qu'ieu no jassa
ab mon amic tro al dia.
Quar seria
desconoissens vilania
qui partia malamen
son amic valen
de si, tro en l'alba.
- L'AMANTE : « Jamais, par tapage ni par menace que mon
mauvais mari me fasse, je ne pourrais m'empêcher de reposer
avec mon ami jusqu'au jour ; car ce serait vilenie mal apprise
que d'éloigner son noble ami de soi-même jusqu'à l'aube. »
- VI. Anc no vi jauzen
drut que'l plagues l'alba.
- LE GUETTEUR : « Jamais je n'ai vu un amant exaucer à qui
plût l'arrivée de l'aube. »
- VII. Per so no m'es gen
ni-m plai, quan vei l'alba.
- L'AMANTE : « Aussi cela n'est-il ni agréable ni plaisant quand
je vois l'arrivée de l'aube. »