

De la notation musicale à sa représentation mentale : la mémorisation des partitions chez les pianistes

Pierre Vermersch
CNRS URA 1575 LCP - GREX
24 rue des Fossés Saint-Bernard
75005 Paris

1. Introduction

Du point de vue du psychologue qui souhaite étudier les dimensions subjectives du fonctionnement cognitif, l'apprentissage mémoriel des partitions est un très bon support [Vermersch 1993, Vermersch et Arbeau 1997]. Pouvoir jouer par cœur une œuvre musicale suppose d'en construire une représentation à la fois précise et stable. En questionnant des pianistes sur la manière dont ils s'y prenaient pour apprendre les œuvres qu'ils jouent par cœur nous avons pu mettre en évidence que les pianistes ne mémorisaient pas un seul 'objet' mais une multiplicités d'objets différents et plus ou moins systématiquement les liens qu'ils entretiennent entre eux. Dans cette communication nous allons exploiter quelques résultats obtenus dans le cadre de la recherche sur les pratiques de mémorisation des partitions utilisées par les pianistes pour faire apparaître l'extraordinaire complexité des représentations mentales qui peuvent s'élaborer à partir d'un même support : la notation musicale sous forme de partition. Les hypothèses qui structurent notre présentation sont qu'à partir d'un même signe ou ensemble de signes musicaux le sujet peut en extraire une multiplicité de propriétés différentes, que ces propriétés différentes peuvent être codées sensoriellement (aperceptif) de manière très différente, qu'il existe subjectivement autant de notation qu'il y a d'activité opérée avec cette partition. Que cette variété de propriétés représentée et de modes sensoriel de représentation ne sont pas tous également fonctionnel pour effectuer une tâche donnée et qu'inversement les codages les plus fonctionnels ne se mettent en place qu'à partir d'activité particulières qui demandent une intention précise pour être mobilisée.

2. Perception et aperception.

Nous ne possédons pas de mots simples pour distinguer dans le langage courant le fait de voir et le fait d'accéder à une image visuelle 'mentale' ou vue 'dans sa tête' ou encore avec les yeux de l'esprit', il en est de même avec les autres sens. Quand nous représentons quelque chose en l'évoquant (c'est-à-dire de telle manière que nous en avons une aperception quasi-sensorielle) il faut distinguer deux aspects : le premier concerne les propriétés de l'objet que nous nous représentons, le second concerne la texture sensorielle aperceptive qui nous sert à l'évoquer. Par exemple si j'évoque le trajet parcouru pour me rendre en ce lieu, je peux retenir des propriétés de distance, d'angle, de détails caractéristiques. Mais ces propriétés, je peux les visualiser, je peux en faire un récit, je peux les avoir inscrit dans mon corps et simplement avoir la certitude de pouvoir retrouver ce trajet quand j'aurai à le refaire. Bien sûr on peut constater que certains codages sensoriels sont plus adéquats pour évoquer certaines propriétés du réel. Par exemple, il est plus facile d'évoquer des images mentales pour se représenter des angles ou des distances. Mais en faire un récit structuré, sans avoir d'image est aussi très

efficace comme procédé de guidage de l'action de se déplacer dans l'espace [Chatwin 1988]. Nous avons donc déjà un système à trois éléments : l'objet, sa représentation dans laquelle nous distinguons les propriétés de l'objet qui sont représentées et le codage sensoriel suivant lequel ils sont représentés. Une propriété donnée perceptivement dans une modalité sensorielle n'est pas nécessairement évoquée dans cette même modalité sensorielle, elle peut faire l'objet d'une traduction. Or on sait depuis longtemps [Galton 1896, Binet 1903, Hadamard 1945] et qui a été repris par la PNL [Grinder et Bandler 1974] ainsi que par le continuateur de Burloud, [Burloud 1937, La Garanderie 198**] c'est qu'entre ces deux plans il n'y a pas toujours homogénéité de traduction sensorielle au sens où au lieu d'obtenir la correspondance. Par exemple : un son entendu = un son représenté, on a au contraire fréquemment des traductions sensorielles : un son entendu = un son (bruit, musique) = un son du signifiant, = une image -> du référent, -> du signifiant linguistique, = une émotion, = une sensation proprioceptive ou kinesthésique. Enfin, cette représentation va être le produit de l'activité que le sujet a avec cet objet. D'une part, tout objet (l'espace de la ville, une partition, un paysage ...) a un nombre indéfini de propriétés. Celles que le sujet retiendra seront fonctions de ses connaissances, de ses attentes, de ses projets, il y a là une source de variété très importante. D'autre part le codage sensoriel mobilisé dépend des facteurs individuels et du programme d'activité que va se donner le sujet. Chez les pianistes que j'ai interviewés, la description de la représentation de leur partition permet de mettre à jour un certain nombre de ces codages. Mais la description que j'en donne n'épuise certainement pas la variété de cas possible. J'ai regroupé mes observations dans le tableau 1 : codage sensoriel des unités de mémorisations (chunks). Le point de départ est donc une unité dont la délimitation et donc le degré de complexité dépend de l'analyse de la partition qu'est capable de faire le pianiste. Ce peut être une note, un groupe de notes, une micro structure plus complexe. Mais la taille de cette unité est subordonnée à ce pourquoi elle est faite, c'est à dire exécuter concrètement des actions manuelles sur le clavier.

3. Variété des codages sensoriels

Tous les codages indiqués à droite du tableau se rapportent à une même unité. On peut déjà observer une très grande variété de ces codages. Mais la seule mention de la modalité sensorielle : visuel, auditif, senti n'épuise pas les variétés de codages. Par exemple un codage visuel peut être l'image visuelle du signifiant musical (les notes sur la partition codage 1), mais aussi des numéros de doigts rajoutés (2) ou des ajouts (3) des annotations de nuances ou d'interprétation de ce qui est écrit. Certains ne codent que l'allure générale de chaque page et savent simplement où se situe ce qu'ils sont en train de jouer (4), ce qui est un repérage utile mais ne contient aucune possibilité de jouer des notes visualisées (très peu en sont capables, au sens d'avoir une véritable représentation quasi photographique des signifiants musicaux de la partition, dans mon échantillon je n'en ai pas observé). Mais le pianiste peut avoir codé visuellement non pas des éléments de la partition mais de ce qu'il voit quand il joue. Il peut donc avoir une image visuelle de l'emplacement sur le clavier où il joue, ou bien de sa main là où elle va jouer (codages 5 et 6). Enfin j'ai au moins un cas de pianiste qui se représente la forme du signifiant linguistique de la note (la : l. a.) tout en solfiant (7). Ce codage est particulièrement utile et habituel dans d'autres domaines comme le rappel de l'orthographe correct d'un mot ou si l'on ne sait pas se donner cette image du signifiant linguistique on peut être facilement en difficulté (cf Loisele, Dilts, Malloï***). Si l'on passe dans le domaine des codages auditifs, le signifiant musical de tout à l'heure peut très bien ne pas avoir été codés comme une image mais comme un son musical (8, 9), comme le son du signifiant linguistique (10, 11), ou comme un discours complet (ce que j'appelle lexicalisation de la partition 12).

Les codages du ressenti peuvent aussi porter sur des propriétés différentes : doigts, écarts, mouvements du corps ou posture, émotion liée à l'expression musicale (13 à 16). Enfin certains pianistes parlent d'une note particulièrement souriante ou triste et s'en souviennent ainsi (18) et j'ai trouvé dans un ouvrage récent cette notion possible d'un accord sucré (17) cf Stanziano et Boell 1994 p 25. Cette énumération n'épuise certainement l'infinie variété des propriétés de la partition, de l'exécution au clavier, de la dimension sonore ou ressentie qui peuvent faire l'objet d'un codage sensoriel et exister au plan de la représentation. Ce qui est étonnant c'est qu'on ait pu laisser passer depuis si longtemps la pertinence de ces codages sensoriels par rapport à l'analyse de la tâche dans toutes les psychologies cognitives de terrain appliquées au travail, au sport, à la formation.

4. La fonctionnalité des codages sensoriels

Mais cette variété de codages sensoriels n'est pas simplement un florilège de curiosités, cette diversité est intéressante parce qu'elle recouvre d'importantes différences dans la valeur fonctionnelles de ces codages. Par valeur fonctionnelle j'entend l'adéquation à la réalisation correcte de la tâche qui consiste à jouer une partition par coeur. Dans notre cas, la fonctionnalité peut s'apprécier en référence aux aspects suivants : le guidage du geste juste, savoir quelle touche enfoncer de façon précise ; ce guidage du geste ne doit pas subir d'interférence ; mais l'activité de jeu se déroule dans le temps et s'organise d'autant mieux que l'anticipation de ce qui va être joué est possible, cela sécurise beaucoup de savoir clairement ce qui va suivre pendant que l'on joue, le champ temporel d'anticipation est donc une dimension fonctionnelle importante ; le repérage spatial de ce qui est joué en référence à l'ensemble de la partition page par page et système par système est aussi très fonctionnel ; enfin la dimension fonctionnelle en terme de sécurité, de stabilité du rappel repose beaucoup sur la redondance complémentaire de ces codages, leurs étayages réciproque. * le guidage du geste : c'est à dire ce qui est une aide à savoir quelle est la touche qu'il faut enfoncer, ou la préparation de doigts ou de déplacement qu'il faut réaliser pendant que l'on joue une note particulière. A priori le codage de la sensation, la mémoire des doigts est le plus fonctionnel puisqu'il est homogène à l'action à réaliser. Mais ce n'est guère exact que dans les traits difficiles de virtuosité. Dans tous les autres cas on sait que ce type de codage seul ne permet pas d'anticipation et pas de rattrapage en cas de trous de mémoire (le pianiste est obligé de revenir à un moment de la partition où il peut réenclencher le déroulement des doigts). Le codage du son mélodique présente, malgré sa prégnance, deux limites fortes : d'une part il code ce qui est musicalement le plus facile à entendre mais ne permet pas de restituer l'ensemble de la partition puisqu'il manque la main gauche qui la plus part du temps n'a rien de très mélodique, d'autre part le codage du son musical n'est fonctionnel que pour autant que le pianiste soit capable de jouer les notes correspondant à ce qu'il entend intérieurement sans aucune hésitation. Car si la mémoire mélodique est facilitante pour la reconnaissance, elle n'est efficace pour le rappel que si elle est précise. Or il semble que peu de pianistes ont développé cette compétence au point de s'y fier avec confiance et certitude. Plusieurs de ceux que j'ai questionné se feraient confiance dans le fait de retrouver la partition chantée intérieurement après quelques tâtonnements, mais pas de façon directe et assurée. Donc inutilisable en situation d'examen ou de concert. Le codage du son musical, c'est à dire l'écoute intérieure de l'ensemble des parties est peu répandue à un niveau qui soit effectivement fonctionnel. Dans le domaine des codages auditifs le fait de nommer les doigts ou les préparations est presque aussi directement fonctionnel que le codage des sensations puisqu'il est homogène à l'acte qu'il doit guider. Mais on peut anticiper sur les points suivants

en montrant que le fait de coder le nom de la note (de solfier) accroît énormément la fonctionnalité des codages du son musical. Nous avons deux exemples de codages qui se complètent et s'étayent. Il faudrait passer en revue chaque codage relevé pour en discuter la valeur fonctionnelle. Ce n'est guère possible dans la limite de cet article. Mais le lecteur pourra reprendre à son compte le raisonnement suivi sur les quelques exemples que nous venons de donner. * champ d'anticipation des codages. Une dimension de la fonctionnalité est la possibilité de se représenter avec clarté et certitude ce que l'on va jouer après ce que l'on est déjà en train de jouer. On peut voir tout de suite que plus le codage est étroitement séquentiel plus le champ d'anticipation est réduit. le pire étant le codage de la sensation des doigts, puisqu'il ne permet guère qu'une ou deux notes d'anticipation, chaque geste ne déclenchant que le geste suivant. Par contre la capacité de visualiser avec précision la partition va dans le sens non pas du séquentiel, mais du simultané, c'est à dire de la présentation de plusieurs informations indépendamment de leur ordre de prise en compte (sauf que dans ce cas cela donne en même temps le guidage de l'ordre d'exécution, mais si l'on prenait l'exemple de l'évocation d'une figure géométrique ou d'une carte routière ce serait tout à fait non séquentiel). Le codage visuel de la partition est donc un des codages les plus sécurisants par l'anticipation qu'il autorise, de plus il n'interfère pas avec l'activité en cours, alors que par exemple le codage du son musical de ce qui est à venir peut perturber l'écoute du son de ce que l'on est en train de jouer. Mais ce codage visuel est exercé et mis en oeuvre de façon très inégale par les pianistes. C'est typiquement une compétence que ceux qui l'ont utilise et ceux qui ne l'ont pas ou peu n'ont jamais appris à utiliser, et se cantonne à de regrets sans même s'imaginer qu'il serait possible d'acquérir et de développer ce codage. La lexicalisation détaillée de la partition permet une anticipation plus étroite que la visualisation, mais plus importante que le seul codage de la sensation des doigts. Ce codage du récit de la partition est une grande aide pour se repérer sur le déroulement de l'ensemble du morceau.

[Retour au menu Article](#)