

Cerner l'indicible, essence de l'art

Raison, émotion, culture

Laure Berbon

Cefedem Rhône-Alpes

Promotion 2009-2011

SOMMAIRE

Introduction.....	3
<u>Étude de la construction de l'individu.....</u>	5
-Quand la musique rassemble, étude sociologique du groupe.....	5
-Conscience, raison et émotion.....	7
.Neurosciences: la théorie des marqueurs somatiques.....	7
.Le trac et l'affect.....	8
-Le cours de musique: Appropriation et inconscient à travers la recontextualisation, l'imitation, l'appropriation et les transferts.....	9
<u>La perception humaine, créatrice et vectrice de l'indicible.....</u>	12
-Comment éviter une musique rigide lorsqu'on est face à l'analyse, la théorisation et la technique, par l'indicible?.....	12
-La phénoménologie, ou pourquoi nous sommes tous touchés différemment par l'art.....	15
-L'art, une autre dimension.....	16
<u>Comment l'indicible s'exprime dans la spiritualité et le culturel à travers l'art.....</u>	19
-A travers l'étude du symbole Om, des ragas et des rasas, comment l'art Indien et principalement sa musique accomplit son but: s'unir au divin.....	19
-L'art du vide et du silence: l'enso, la calligraphie, le qin.....	22
-Les Gnawa, musiciens « passeurs » entre deux mondes.....	26
Conclusion.....	28
Bibliographie, discographie.....	29
Annexes.....	30

« Je ne peux rien expliquer tout est dans la musique. »

John Coltrane

« La musique commence là où s'arrête le pouvoir des mots »

Richard Wagner

« La musique, cet art complexe et mystérieux, précis comme l'algèbre et vague comme un rêve, cet art fait de mathématiques et de brise... »

Guy de Maupassant

Ineffable: qu'il est impossible de nommer ou de décrire, en raison de sa nature, de sa force, de sa beauté.

Indicible: Qu'on ne peut exprimer.

Introduction:

L'œuvre d'art est pour moi avant toute chose l'expression d'une émotion ressentie par un artiste. L'essence de l'art est la perception de ce qui est au-delà du palpable et de l'explicable. Le sentiment de créer ne s'exprime pas extérieurement, il est avant tout intérieur, affaire de « regard posé sur le monde ».

Concernant la perception de l'émotion, l'enseignant en art n'a pas de méthodes précises et reconnues pour qu'elle soit comprise ou intégrée par l'élève, ni pour savoir si il y a eu émotion et si celle-ci est semblable ou proche de la sienne, et dans quelles proportions. Ceci est ressenti différemment par chacun selon ce qu'il est.

La forme de la formation d'un artiste serait l'apprentissage palpable et le fond serait cette perception. Le rôle de l'enseignant est donc d'amener l'élève non pas seulement à un simple savoir, qui serait la forme, mais à une faculté plus fine de percevoir l'art et d'être sensible à l'écho du monde sur soi. C'est en effet l'effet du monde sur l'individu à travers ce qu'il y voit, ressent ou vit, qui associé à ce qu'est celui-ci biologiquement fait l'individu dans sa totalité. Ainsi, chaque individu, unique déjà au départ, reçoit du monde une influence non mesurable et très différente selon qui il est et à quel moment il la reçoit. On peut facilement remarquer dans nos sociétés des réactions émotionnelles très différentes d'un individu à un autre face à une même situation, et même sur une même personne selon son état du moment.

Dans ce mémoire, a été menée une recherche tentant de s'approcher de différentes manières de toucher, utiliser ou transmettre l'ineffable en musique. Il est à la fois l'essence de l'art et le résultat de la construction de l'individu.

Pourquoi l'essence de la musique est un mystère, comment la transmettre? Comment enseigner ce que l'on ne peut expliquer? En comprenant tout d'abord qu'enseigner n'est pas qu'expliquer, on s'ouvre à une multitude de nouvelles entrées pédagogiques.

A travers les différents aspects que sont les sciences humaines, la perception, la philosophie et le spirituel, (et en montrant la place de l'émotion à travers eux), nous tenterons d'approcher l'essence de l'art que sont l'indicible, l'ineffable ainsi que les non-dits. Nous étudierons à travers cela la difficile représentation de l'émotion, ainsi que la place de cet indicible dans l'enseignement artistique.

« ... Au fond, et précisément pour les choses les plus profondes et les plus importantes, nous sommes inqualifiablement seuls; pour que l'un soit à même de conseiller, voire d'aider l'autre, il faut le concours de bien des évènements, il faut bien des réussites, toute une constellation de choses est nécessaire pour qu'on ait la chance que cela arrive jamais. »

Rainer Maria Rilke, Lettres à un jeune poète, p.35

Comment, à travers les trois caractéristiques que sont la raison, l'émotion et la culture, l'homme parvient-il à utiliser l'art pour transcender sa condition? Cela est-il transposable à l'enseignement, dans quelle mesure?

Étude de la construction de l'individu

Cette partie sera consacrée à l'étude de l'individu dans le groupe et le cours de musique. Elle sera centrée sur les phénomènes qui s'y produisent et sur la mise en œuvre de l'émotion. Nous en viendrons aussi à la démonstration qu'enseigner n'est pas qu'expliquer.

○ Quand la musique rassemble: étude sociologique du groupe

Qu'est ce qui fait que l'homme a besoin de se retrouver dans un groupe? Qu'est ce qui motive son choix de tel ou tel groupe?

La sociologie est une branche des sciences humaines qui étudie les comportements et les manières de penser de l'homme en groupe.

La définition du mot « groupe » telle que nous la comprendrons ici est la suivante: Ensemble de personnes ayant quelque chose en commun. Ce « quelque chose » sera ici la musique.

La musique, selon sa nature, a un fort impact social sur les individus. Elle peut en rassembler autour d'elle et en repousser d'autres sans que les raisons en soient clairement identifiables.

L'homme est un être profondément social. Dans l'inconscient collectif, il a besoin de se retrouver à un moment donné dans un groupe social axé sur un intérêt commun, artistique ou non. A travers cela, l'identité de chacun se calque plus ou moins sur les idéaux du groupe et vice versa.

Un enjeu psychologique est présent derrière ces groupes dont ils ne sont d'ailleurs pas forcément conscients. Être reconnu par un groupe et se reconnaître dans ses valeurs. Une micro société est recréée avec les mêmes choses qu'ils ont pu rejeter dans la société mais pourtant accepté dans ce cadre, comme la hiérarchie: être allé à tel ou tel festival, avoir vu divers concerts,... permet d'acquérir une certaine notoriété au sein de certains groupes. J'ai travaillé avec des enfants qui écoutaient beaucoup de rap et qui s'y reconnaissaient, et les plus « populaires » parmi eux étaient ceux qui connaissaient les paroles par cœur, le nom des artistes...etc

Il semble que le groupe puisse donner un cadre à des individus qui se sentent mal dans la société ou qui se cherchent (adolescents...). Il permet aussi à ceux qui ont une, voire plusieurs passions de les partager, de les développer et de les structurer au sein d'un groupe.

Rave, rock, métal ou rap... la musique a souvent un rôle social, elle crée des groupes de personnes se retrouvant autour d'un style musical, mais aussi autour d'autres critères: mode de vie, politique, mode vestimentaire, façon d'être, de se comporter, esthétique, âge, religion...

La résonance intérieure est reconnue par le groupe, car vécue aussi par l'autre. Ainsi, les antisociaux qui se regroupent recréent leur société. En rejetant la société dans laquelle ils vivent, ils se retrouvent dans un groupe et y recherchent des émotions et valeurs communes. Ainsi cela peut être une attirance pour un univers, un mode de vie, voire une politique commune.

Ces groupements sont motivés par une proche perception du monde. Les personnes qui écoutent de la musique gothique par exemple, ont la plupart du temps des ressentis semblables face à la société dans laquelle ils vivent (rejet des autres courants, besoin et recherche d'un retour au passé, attirance pour le morbide...). Ils utilisent un code vestimentaire (vêtements sombres, accessoires mystiques), ont un comportement social qui leur est propre (solitaires ou restant entre

eux) et s'intéressent à une même culture (romantisme) tout comme certains rappeurs ou amateurs de musiques anciennes...

Tout ceci est la mise en forme d'un discours intérieur. Dire: « j'aime telle musique » renvoie fréquemment à ce que l'on est, pense et ressent globalement. La personne qui dit cela n'a pas besoin de clarifier sa pensée, tout ce à quoi renvoie cette musique socialement est sous entendu. En plus de la passion pour la musique, c'est aussi une attirance pour tout un univers ainsi qu'un bien être au sein du groupe qui provoque cet attachement.

Le fait d'intégrer tel ou tel groupe correspond au goût de chacun, formé par un nombre incalculable de circonstances: influence de la famille ou de proches (que ce soit dans le rapprochement ou le rejet), culture, caractère, personnalité... Certains de ces facteurs découlant d'autres facteurs. Ces choix paraissent parfois logiques, comme le garçon qui écouterait la même musique que ses amis ou que son père, mais en général on ne peut pas les comprendre tellement les éléments entrant en jeu sont complexes.

Le groupe orchestre:

Pour le sociologue, l'orchestre est un collectif dont les membres servent l'unité de l'œuvre. Contrairement à la grande majorité des groupes en musique, les musiciens ne choisissent pas avec qui ils vont jouer:

« ...les membres de l'orchestre sont des individus qui, du fait de leurs origines sociales et, partant de l'instrument qu'ils jouent, n'auraient en temps ordinaire pas la moindre chance de se côtoyer: ils ne partagent pas les « mêmes valeurs », ils ne partagent pas la même vision de la musique classique et du métier d'instrumentiste classique et du métier d'instrumentiste d'orchestre, ils ne partagent pas non plus les mêmes goûts musicaux »

Bernard Lehmann, p.11

Bernard Lehmann explique ainsi dans son livre ce qui oppose les musiciens de l'orchestre: leur origine sociale, leur instrument (qui en découle souvent), leur perception du métier de musicien classique.... Une seule chose semble en apparence les réunir: Leur métier de musicien d'orchestre. Ici, le groupe réuni autour d'une même musique, s'oppose radicalement à ce que nous avons vu dans les paragraphes précédents. Ils jouent ensembles car ils travaillent dans la même « entreprise », mais ils ne se sont pas choisis.

L'auteur nous fait tout de même remarquer que la plupart des musiciens de l'orchestre ont une autre activité musicale en dehors, pas forcément professionnelle, mais dans laquelle ils retrouvent ou recherchent le schéma de groupe étudié précédemment.

« Le chef doit avoir l'oreille sociale »

Bernard Lehmann veut signifier par ici que dans le groupe qu'est l'orchestre, il faut quelqu'un pour définir des liens sociaux (comme dans tout groupe d'individus issus d'univers différents), il a ainsi le rôle de chef, pas que de la musique mais aussi de la micro société qu'est l'orchestre, définissant des lois afin que la cohabitation soit possible, subissant des rébellions... Une autre difficulté dans le domaine social ici est que dans le milieu de l'orchestre symphonique, on a la plupart du temps affaire à des musiciens formés dans un long et laborieux travail en solitaire et qui ne sont pas préparés à ce travail en groupe. On est donc avec l'orchestre face à une exception dans la formation d'un groupe de musique. Il est intéressant de constater qu'on y retrouve tout de même des éléments semblables aux autres, les gens se reconnaissent entre eux et reconstruisent une micro société dans laquelle chacun a un rôle bien précis, qu'il soit trompettiste ou violoniste, mais aussi le rigolo, l'autoritaire, le rebelle...

Il faut considérer et prendre en compte que de l'extérieur du groupe, on ne perçoit pas les mêmes choses que de l'intérieur. De l'extérieur on a souvent affaire à des généralités, des clichés souvent entretenus par le groupe lui-même. De l'intérieur, ou en étant proche d'un membre de ces groupes, les personnalités s'affirment, mais des grosses lignes directives restent communes: comme par exemple la majorité des personnes écoutant du reggae ont une attitude « cool ».

La musique regroupe des individus qui y intègrent leurs critères sociaux. Ce fait peut se constater dans tout ensemble, il peut être évident (chef d'orchestre, leader du groupe...), caché ou inconscient. L'expérience, le caractère ou même l'instrument des individus les font se placer à telle ou telle place dans la hiérarchie du groupe, très souvent de manière inconsciente, mais aussi en le niant.

- **Conscience, raison et émotion:**

Nous venons de voir ce qui motive l'individu à aller vers tel ou tel groupe musical. Or il apparaît qu'à partir d'un même individu, différentes orientations musicales peuvent être prises selon le moment. Nos émotions bougent donc selon l'état dans lequel on se trouve, elles influent sur nos comportements et peuvent nous dépasser.

Nous verrons donc à travers la théorie des marqueurs somatiques d'Antonio Damasio l'influence réciproque de la raison et des émotions. Puis nous étudierons un phénomène fréquent dans le milieu artistique où l'émotion déborde sur la raison: le trac, à travers lequel nous en viendrons à l'affect, disposition affective élémentaire, souvent incontrôlable et indicible chez l'homme.

Qu'est ce qui motive les choix émotionnels, les goûts musicaux d'un individu?

De quelle manière raison et émotion s'influencent-elles?

Neurosciences: la théorie des marqueurs somatiques d'Antonio Damasio

Définition: Les neurosciences étudient scientifiquement le fonctionnement du système nerveux.

On constate fréquemment l'effet des émotions sur le contrôle des actes de l'être humain: Meurtres passionnels, larmes incontrôlées... On se retrouve ici face à des actes impulsifs.

Antonio Damasio, professeur de neurologie de psychologie et de neurosciences, a participé à démontrer que les émotions sont impliquées dans la prise de décisions, au-delà de l'acte impulsif, c'est à dire même avec une réflexion de l'individu.

Il a ainsi développé la théorie des marqueurs somatiques:

« Raison et émotion ne s'opposent pas. Sans émotion, nos comportements sont biaisés et nos choix les plus simples peuvent déboucher sur des décisions aberrantes. »... « ...la conscience ne serait pas le produit sophistiqué des régions les plus récentes et les plus évoluées de notre cerveau, mais les plus anciennes, là où naissent...les émotions. »

Antonio Damasio

On peut remarquer tout d'abord que notre état influe sur nos choix d'écoutes musicales: L'homme peut parfois écouter des musiques qu'il trouve tristes après un échec, ou la perte d'un proche. Les musiques qui nous touchent sont en général celles qui pour nous se rapprochent le plus de nous à ce moment là émotionnellement.

Il apparaît que selon l'état émotionnel, les choix d'un individu seront différents: ainsi, en musique, on ne jouera pas de la même façon si l'on est triste ou joyeux, on ne sera pas porté par les mêmes morceaux, on n'interprétera pas de la même façon. Tout musicien a pu observer l'influence de son état émotionnel réel sur sa pratique musicale.

Chaque expérience dans le domaine est unique, ce qui entraîne différentes manières de le traiter: certaines consistent à bloquer ces émotions provenant de notre réalité, considérées alors comme perturbatrices, d'autres à se servir de l'énergie qu'elles engendrent pour les transposer dans la musique.

Le rôle de l'enseignant en musique concernant raisonnement et émotion, est d'amener l'élève à doser correctement les deux: Quand l'émotion prend trop le dessus, cela peut amener à des exacerbations d'émotion (larmes,...) mais l'inverse entraîne la rigidité du musicien. Pour cela, l'enseignant doit connaître suffisamment l'élève. La perte de contrôle du corps suite à un débordement émotif se retrouve avec le trac.

Le trac et l'affect:

Nous remarquons par exemple lors des examens, musicaux ou non, que l'état de trac peut influencer grandement sur le jeu du musicien, de différentes manières, positives ou négatives. On entend souvent dans le milieu de la musique des remarques sur cela: « Il n'a pas joué comme d'habitude, il était stressé », « Il s'est laché! Il n'a jamais joué aussi bien! », « je n'aime pas jouer en public, j'ai trop le trac »...etc. Le trac, sensation qui découle d'une émotion, a donc un rôle de stimulateur ou de saboteur en musique (et pas seulement). On parle souvent en musique de maîtrise du trac. Ce mot, d'ailleurs, a été inventé pour remplacer le mot peur, le trac se limitant à l'exposition face à un public.

Mais que faire de cette émotion? Comment la maîtriser dans le cas où elle nous nuit?

Certains ont trouvé la solution de l'inhiber à l'aide de bêtabloquants. Il s'agit de médicaments utilisés en cardiologie essentiellement pour réguler et ralentir le rythme cardiaque et diminuer la pression artérielle. Les effets recherchés par les musiciens sont principalement un effet anti-stress avec diminution des tremblements, de la transpiration, un ralentissement du cœur et une amélioration de la coordination. Cette même méthode est d'ailleurs employée par l'armée. L'émotion que j'appellerai « réelle » est donc inhibée. Elle n'existe presque plus. D'autres méthodes sont plus modérées et cherchent juste à contrôler, calmer, par la relaxation, la sophrologie, ou en changeant l'état d'esprit de l'individu en se répétant par exemple « je suis capable » ou plus simplement en se persuadant que tout va bien.

Le trac en musique découle de ce qui est mis en jeu par l'individu consciemment ou inconsciemment. L'affect de l'individu (sentiment qui s'exprime émotionnellement mais aussi corporellement) entre ici en jeu. Cet affect ne s'analyse que par rapport aux comportements qu'il produit (fuite, tremblement,...). Ces comportements précèdent la prise de conscience et sont à l'origine des émotions ou humeurs d'un individu. L'affect de l'angoisse par exemple a beaucoup été étudié par Freud, il découle d'un traumatisme suite auquel l'individu crée inconsciemment un mécanisme de défense qu'il reproduira à chaque signal d'angoisse.

Il est important de remarquer que le trac évolue chez l'individu au cours de sa vie: Le petit enfant ne le subit presque pas! Car il n'est pas encore confronté aux mises en jeux que la représentation implique pour lui.

L'affect est une disposition affective élémentaire que l'on peut décrire par l'observation du comportement, mais que l'on ne peut analyser. On parle très peu de cet affect dans nos pratiques artistiques qui pourtant a un rôle important dans le développement de celles-ci. On le retrouve ainsi

dans les tremblements ou la transpiration abondante de quelques musiciens (observation du comportement) qui ne saura pas toujours justifier sa peur qui s'exprime de façon démesurée. Par cet exemple on constate la difficulté de cerner l'émotion humaine et son degré d'influence. Il semble impossible de savoir à l'avance les réactions d'un individu face au trac: L'enseignant doit ainsi gérer une multitude de profils et chercher une solution adaptée en cas de souci.

« Un souvenir n'est pas un polaroid avec du son, c'est une reconstruction. »

Antonio Damasio.

Nous ne pouvons pas être conscients sans réaction émotionnelle à des objets, des situations, des événements extérieurs au cerveau.

C'est tout ce que nous sommes, biologiquement, par rapport à notre passé, qui construit nos actes face à différentes situations..

A chaque événement, le cerveau va regrouper les informations et reconstruire une idée, opinion et « émotion » face à cet événement avec l'aide de ce qu'il a en « stock ». Un individu va ainsi aimer ou détester une musique (ou n'importe quoi d'autre) par rapport à ce à quoi elle le renvoie (vacances, amis, décès...)

- ***Le cours de musique: Appropriation et inconscient à travers la recontextualisation, l'imitation, l'appropriation, et les transferts***

L'œuvre d'art est un lieu d'intention, de transformation de matériaux, de représentations et d'utilisation de moyens. Enseigner l'art n'est pas juste apporter des savoirs, mais aider l'élève à se les approprier. Il faut pour cela que l'élève soit confronté à des questionnements dans lesquels ces savoirs apportent une solution, ils sont l'un des moyens possibles pour réussir à exprimer ce qui veut l'être.

Nous verrons dans cette partie comment l'appropriation du savoir peut avoir lieu par l'étude de différents phénomènes d'apprentissage inconscients la plupart chez l'élève.

La recontextualisation: la maîtrise de processus d'expressions et l'appropriation que s'en fait l'élève par une recontextualisation de celui-ci est nécessaire à son avancement.

« L'enseignant doit aider l'élève à maîtriser les processus d'expression pour lui permettre de varier ses représentations. »

Isabelle Ardouin, L'éducation artistique à l'école.

Représenter quelque chose en passant par l'art nécessite des moyens, des savoirs et savoirs faire. Il faudra les recontextualiser par rapport à la chose que l'on veut représenter. C'est en agissant ainsi que l'élève va s'approprier les savoirs. Ainsi, si je souhaite en tant qu'enseignant transmettre mon savoir à propos du legato dans le détaché, un moyen d'interprétation de phrases musicales, je devrais placer cette technique dans un contexte où elle ait du sens pour l'élève. S'il y a sens, l'élève pourra s'approprier ce savoir, et ainsi pouvoir le réutiliser dans un autre contexte, sans l'aide de l'enseignant.

L'enseignement a aussi ce rôle de rendre autonome les élèves car ils ne prendront pas de cours

toute leur vie: si l'élève comprend l'intérêt d'un apprentissage, il peut alors l'intégrer. L'élève recontextualise un travail qui ne s'est pas fait obligatoirement dans un contexte de création. En décidant plus tard d'utiliser ce savoir dans un nouveau contexte, il montre qu'il se l'approprie. Ceci se fait la plupart du temps de manière inconsciente chez l'élève.

L'imitation est parfois critiquée dans le milieu artistique. J'ai déjà entendu dire dans le milieu classique, des remarques sur tels élèves, qui ne sont que des imitations de leur professeur, même son, même phrasés, même façon de bouger... Si imiter n'est que refaire exactement la même chose que quelqu'un d'autre sans rien en tirer c'est une méthode qui n'en vaut pas la peine. Or imiter prend tout son sens si on ne le considère pas comme « faire à la manière de » mais comme une appropriation d'une manière de faire nouvelle appliquée à ce que l'on est.

Dès les premiers mois de sa vie, l'homme a un comportement imitatif de ce qui l'entoure. Il convient de différencier le mimétisme, comportement instinctif et non intentionnel, de l'imitation, qui implique la prise en compte de soi et de l'autre. L'imitation est intentionnelle, bien que consciente ou inconsciente. Quant au mimétisme, on le retrouve beaucoup chez les animaux dans le comportement de fuite, de même que chez l'homme. Les accents typiques de chaque régions sont une sorte de mimétisme.

L'apprentissage par l'observation est un intermédiaire entre mimétisme et imitation. Il implique une reconnaissance de l'autre, mais seulement comme un modèle apportant des éléments intéressants ou non, mais ce modèle n'est pas forcément reconnu comme partenaire.

Qu'elle soit consciente ou inconsciente, l'imitation est sélective. L'individu n'imité pas ce qui ne l'intéresse pas, mais seulement ce qu'il pense pouvoir lui être utile, bénéfique.

D'après Pierre-Marie Baudonnière, l'imitation serait d'ailleurs à l'origine du langage et de la culture.

Transfert:

« Processus par lequel les désirs inconscients s'actualisent sur certains objets dans le cadre d'un certain type de relation établi avec eux. »

Laplanche-Pontalis

Les transferts et médiations sont inconscients dans la classe.

Francis Imbert, dans son livre « L'inconscient dans la classe », s'exprime sur le transfert et la médiation dans la classe et sur la relation pédagogues-enfants.

Pour Francis Imbert, la caractéristique de la Pédagogie Institutionnelle est de « *tendre à remplacer l'action permanente et l'intervention du maître par un système d'activités, de médiations diverses, d'institutions, qui assure d'une façon continue l'obligation et la réciprocité des échanges, dans et hors du groupe. Cette direction de recherche diffère évidemment de celle de la Pédagogie classique* » Aïda Vasquez, Fernand Oury, VPI p.248-Francis Imbert, *Vocabulaire pour la pédagogie institutionnelle*, p.138.

La médiation dans la pédagogie institutionnelle, permet d'accéder à l'apprentissage par des transferts. Cette médiation, tout comme les transferts, ne sont pas perçus par les élèves et sont pourtant sa caractéristique principale.

Au sein du groupe, on retrouve ainsi le transfert d'image avec le chouchou, la tête de turc, le rebelle, l'intello...etc. On retrouve aussi le transfert de compétition ou d'idéal, qui vient souvent des idées des parents. Ainsi, le premier de la classe est souvent rejeté par les autres parce qu'il correspond à l'idéal de certains parents selon lesquels ce sont les meilleurs qui réussissent.

Dans le cadre de la relation enseignant-élève, il arrive que « l'objet primordial » qu'est le désir d'apprendre, soit détourné sur d'autres objets (admiration de l'enseignant, souhait de lui faire plaisir...projection d'une figure parentale sur l'enseignant duquel on recherche de la reconnaissance)

Dans ce cas, la motivation de l'élève ne découle pas de son goût ou de son désir d'apprendre pour acquérir un savoir.

Du côté de l'enseignant on peut aussi remarquer des transferts à travers un « *déplacement de désirs anciens sur des objets nouveaux que supporte la réalité actuelle des enfants.* » Francis Imbert. Par exemple l'enseignant va vouloir à tout prix transmettre ce qui lui a manqué étant plus jeune, projetant son soi enfant sur ses élèves.

Dans ces deux cas, nous sommes en présence de transferts de désirs inconscients la plupart du temps.

L'enjeu du transfert à l'intérieur d'une classe est de créer chez l'élève un nouvel investissement dans le savoir. Il est de transformer la répétition que comprend l'apprentissage en une répétition vivante, qui se renouvelle. Le transfert devra alors s'opérer sur des objets actuels.

La médiation a pour Francis Imbert la fonction de « *...réaliser l'intervention d'objets qui soient autant d'éventuels pôles d'investissements, autant d'éventuels pôles de transferts.* »

Il nous explique que parmi ces objets se trouve au sein de la classe l'enseignant, mais qu'il ne doit être qu'un objet parmi les autres. Si l'enseignant est l'unique objet de médiation, les transferts ne passeront que par lui et on se retrouve dans le même cas que par exemple l'armée où tout passe par le commandant. La classe a besoin de transferts « latéraux », la médiation peut alors se faire par les élèves ou d'autres moyens que seulement l'enseignant. (stagiaires, délégués, n'importe quel élève!) Cela permet de plus de trouver d'autres cheminements du savoir.

C'est ce qui se passe dans l'école Freinet où l'expression libre des enfants et le tâtonnement expérimental auquel les enfants ont accès leur permet d'avoir bien plus de possibilités de transferts, entre élèves.

Quand l'enfant apprend à la classe, l'élève qui apprend n'est plus dans la relation parentale, ni dans un rapport d'infériorité. En musique, celui qui connaît la mélodie va l'apprendre à l'autre. Ainsi il est possible de supprimer la notion de « meilleur » qui sera remplacée par « connaisseur ».

Il faut donc encourager l'élève à se poser des questions afin qu'il ait besoin de solutions. Je pense que ceci doit passer par la pratique: ainsi, pour faire transparaître une certaine émotion en musique, l'élève va avoir besoin par exemple de réussir une nuance douce dans les aigus. L'élève se retrouve dans une situation problème où aidé par le professeur, il va résoudre cette difficulté technique à travers un besoin musical.

Tout travail théorique ou technique doit donc être fait dans un contexte ayant du sens pour l'élève, afin d'aboutir à un résultat qui ne soit pas purement technique. De cette manière, l'indicible entrera alors en jeu dans un enseignement qui dépasse l'explication.

Transferts, médiations, imitation sont autant d'éléments indissociables de l'enseignement. Ils resteront inconscients pour l'élève, mais bien présents dans son apprentissage. Il est important de varier l'objet de ces éléments: en mettant l'élève ou la classe au centre du cours (plutôt que l'enseignant) un plus grand nombre d'interactions aura lieu.

L'appropriation du savoir par l'élève quant à elle, viendra si ce savoir est placé dans un contexte ayant du sens pour lui. Il appartient à l'enseignant de chercher le sens d'un savoir pour l'élève. Il doit donc connaître l'élève et n'est pas juste un vecteur du savoir. Le rapport enseignant-élève est un élément crucial au bon fonctionnement de l'apprentissage.

La perception humaine, créatrice et vectrice de l'indicible

Dans l'art, quelque chose doit mener, diriger l'interprète. Faire « bien » ou juste ne suffit pas. Nous avons vu que l'un des mystères dans la musique, comme dans les arts en général, réside principalement en ce qui est ineffable et essentiel en elle: L'émotion.

Tous les aspects « enseignables » peuvent à mon avis y participer: Chacun apprend avec ce qu'il est, donc un même apprentissage est reçu différemment par différents apprenants, et transmis différemment selon l'enseignant. Un grand nombre d'interactions complexes et inconscientes ont lieu dans l'apprentissage d'un art et elles l'influent. En art, notre passé et présent jouent grandement sur le résultat de notre apprentissage.

L'art génère une multitude de possibilités d'interprétations pour l'artiste comme pour le spectateur, comme pour l'apprenti musicien. Chacune d'elles est imprévisible et unique.

Nous étudierons dans cette deuxième partie comment des éléments techniques peuvent tout de même contribuer au mystère de la musique, puis nous aborderons l'expérience de sortir de son état commun à des fins créatrices. Enfin, à travers un texte de Merleau Ponty, nous verrons ce qu'est pour lui la phénoménologie et en quoi elle peut servir l'art. Nous concluerons par la différente perception de la musique du philosophe Kant et du compositeur Stravinsky.

Comment à travers des moyens humains, accéder à l'indicible?

- *Comment éviter une musique rigide lorsqu'on est face à l'analyse, la théorisation et la technique, par l'indicible?*

Ces trois critères que sont l'analyse, la théorisation et la technique, n'appartiennent pas à l'indicible, ils sont relativement prévisibles et constants. Ils peuvent néanmoins servir la musique et soutenir l'indicible.

« C'est l'âme plutôt que la main, l'homme plutôt que la technique, qui nous fait signe et plus le signe est humain, plus s'approfondit son écho en nous. »

Okakura Kakuzô, Conte taoïste de la harpe apprivoisée p.99

Ce qui parle au spectateur d'une œuvre d'art est au-delà de la technique et de la forme. L'artiste ne transmet pas uniquement ce qu'il connaît de l'œuvre mais surtout ce qu'il comprend et ressent face à elle. Une émotion en rapport avec cette œuvre doit elle être présente en lui lors de sa représentation? Est ce cela qui touche et qui est la raison d'être de l'œuvre d'art? L'aspect technique n'est il qu'un vecteur de l'ineffable?

Nous allons tenter d'apporter des réponses aux questions suivantes:

En quoi la technique pure peut elle servir l'art?

Comment échapper à la rigidité de la technique musicale par le ressenti, la personnalité et le sens?

Nous concluerons en abordant la désidentification de l'individu par rapport à l'art. En quoi peut elle servir l'art?

« ... rien n'est plus superficiel pour aborder une œuvre d'art que des propos critiques: il en résulte toujours quelques malentendus plus ou moins heureux. Jamais les choses ne sont saisissables et concevables autant qu'on voudrait nous le faire croire; la plupart des événements sont indicibles, se produisent au sein d'un espace où n'a jamais pénétré le moindre mot; et plus inexprimables que tout sont les œuvres d'art... »

Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, p.25

« La musique se meut sur un tout autre plan que celui des significations intentionnelles »

« L'univers musical, ne signifiant nul sens particulier, est d'abord à l'antipode de tout système cohérent; le philosophe qui réfléchit le monde aspire du moins à la cohérence en tâchant de résoudre les contradictions, de réduire les irréductibles, d'intégrer le mal de dualité ou de pluralité: la musique ignore ces soucis, elle qui n'a pas d'idées à accorder logiquement les unes avec les autres »

Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*.

On peut se poser la question de la symbolique de la technique. Ne représenterait-elle pas parfois la capacité et le désir de transcendance? Les œuvres de Liszt ou de Paganini programmées sur ordinateur et jouées même plus vite que le musicien n'ont pas le même impact sur l'auditeur. La technique est un élément palpable pour celui-ci de qualité d'exécution. C'est peut-être la difficulté de palper l'essence de l'art qui fait que la technique prend une place si importante dans les esprits. Mais cette technique rapproche aussi l'interprète d'une sorte de transe ressentie par le public et dans ce cas elle a tout son sens musical.

Au cours de mes études, je me suis retrouvée face aux fameux livres de gammes et arpèges connus dans l'univers des flûtistes. Je les ai travaillés longtemps sans en comprendre le sens: bien que l'on m'ait expliqué que cela était nécessaire à ma progression technique, je les ai fait comme une vraie corvée. Je me suis ensuite inventée des jeux pour ne pas abandonner, me créant des objectifs qui me font penser au travail des sportifs: Arriver à la fin de la semaine à tel tempo, enchaîner tout sans m'arrêter... Et cela leur a donné un sens pour moi, mais pas musical. Ce n'est que le jour où l'on m'a dit que je pouvais les jouer comme des morceaux et surtout que je me suis aperçue (mais au bout de nombreux mois) de mes progrès en déchiffrage et en technique dans les morceaux que j'ai enfin compris à quoi ils me servaient.

Concernant la technique de composition, il apparaît qu'elle entraîne souvent une émotion venant d'une admiration. Je comparerai celle-ci à l'admiration que l'on peut avoir face à un sportif de haut niveau. L'art quant à lui touche une autre dimension que la performance technique. L'analyse et la compréhension théorique des œuvres restant néanmoins nécessaire à la formation du musicien, du moins en classique, elle ne doivent rester qu'une entrée possible parmi d'autres à la compréhension ou à l'interprétation d'une œuvre et pas la principale.

Il ne semble pas indispensable de comprendre techniquement une œuvre d'art pour lui trouver un sens. Ainsi, dans l'enseignement de la musique, l'enseignant n'analyse pas systématiquement avec son élève les pièces qu'il va jouer, ceci laisse la place à plus de spontanéité à l'élève. Dans le cas contraire, il risquerait de baser son interprétation sur l'analyse et ferait ainsi un

travail rigide.

Par exemple, dans l'apprentissage des phrasés en musique classique, on nous apprend souvent que la carrure est symétrique et que le point culminant d'une phrase se trouve sur le premier temps de la première mesure de la deuxième moitié de la phrase. A mon avis, bien qu'il faille à un moment donné faire remarquer à l'élève que ça se passe très souvent ainsi, il faut faire attention à ce que cela ne devienne pas son unique moyen de trouver les phrasés, mais reste un élément de sa culture ainsi qu'une aide à leur recherche.

L'essentiel est qu'il ressente ce phrasé avant de vérifier par ce système, qui d'ailleurs n'est pas toujours fiable. Ressentir le phrasé donne son sens à la phrase musicale. Il en est de même dans l'apprentissage de l'harmonie: Entendre les accords, leur couleur, est plus important musicalement que de savoir comment l'accord se constitue, combien de tons ou de demi-tons contiennent ses intervalles. L'aspect technique reste tout de même très important dans la formation du musicien, mais pas central. Il est observable que c'est souvent l'habitude d'un répertoire particulier qui guide l'interprète, que cette habitude soit venue de l'écoute, de l'analyse ou de l'imitation, l'essentiel reste qu'elle soit musicale.

C'est le ressenti, par l'habitude ou non, qui doit d'abord guider les choix musicaux. Cet ineffable doit être guidé par l'enseignant, qui sera confronté à la difficulté de savoir quand passer à la théorisation.

L'analyse musicale permet de comprendre la musique de son côté technique par l'étude de sa construction. J'ai plusieurs fois rencontré dans mes études des personnes analysant des pièces musicales qui s'émerveillent de ce qu'arrive à faire l'artiste et qui apparaît par l'analyse. Ce savoir théorique est-il nécessaire à la compréhension d'une œuvre musicale? En classique oui, si dans cette compréhension il s'agit de la compréhension de la construction de l'œuvre. Pas forcément dans le sens où par cette compréhension on entend la compréhension de l'émotion qu'a voulu transmettre le compositeur. Sachant que même avec une écoute très attentive et experte, elle risque d'être perçue différemment. C'est d'ailleurs un élément immuable en art, lequel fait ressentir diverses émotions selon l'individu. Il convient donc, afin que l'art soit vraiment ressenti par l'élève, de le laisser chercher et d'accepter dans une certaine mesure son interprétation et son ressenti à travers elle. La personnalité de nos élèves, leurs sources d'inspiration, leurs goûts, sont différents des nôtres. Il est nécessaire de les laisser s'exprimer et de ne pas chercher à systématiquement les faire adhérer à ce qui nous "parle" à nous, enseignants. Lors de mes études, j'ai dû à un moment donné jouer un concerto de Mozart. A cette époque, je connaissais très peu ce compositeur et n'avais presque pas écouté ces œuvres. J'ai travaillé ce concerto, l'ai joué en audition, et suite à cela a été remise en cause ma place dans le milieu artistique de part ma médiocre représentation. Pourquoi? Parce que l'équipe enseignante n'acceptait pas qu'un élève en cursus classique ne sache pas interpréter du Mozart, même s'il n'a pas de problèmes en général.

Ce n'est que plus tard, en ayant poursuivi mes études musicales, que j'ai commencé à m'intéresser à Mozart. Il me fallait du temps. Au delà de la personnalité de l'élève, il faut donc aussi prendre en compte où il en est.

L'art qui "me" parle:

« L'art n'a de valeur, ne l'oublions pas, que dans la mesure où il nous parle »

Okakura Kakuzô, p.103, le livre du thé

Toutes les explications, les analyses d'œuvres ne sont qu'une recherche mentale, un développement de la raison. On peut, même après avoir analysé une œuvre dans le détail et la trouver vide de sens. A l'inverse on peut être extrêmement touché par une œuvre sans pouvoir l'expliquer. C'est une sorte de « feeling » avec un art, un mouvement artistique ou un artiste en particulier qui nous « parle ». Et ça peut être aussi l'objectif de l'artiste que de nous faire ressentir de l'indignation ou de l'incompréhension face à son œuvre. C'est surtout ce qui est du goût personnel qui entre en jeu. Ainsi, certaines œuvres transcendantes pour certains ne seront que prouesses techniques pour d'autres. La seule constante reste l'indéniable technique qui reste un outil non une fin en soi.

Pédagogiquement, il semble donc que la mise en jeu de l'émotion dans l'apprentissage puisse se faire par un apprentissage toujours placé dans une globalité d'enjeu artistique, musical. Ainsi, l'élève ne doit pas se trouver face à un travail technique ou théorique vide de sens, mais toujours placé dans un contexte musical. On rejoint ici l'idée développée dans la première partie selon laquelle tout enseignement doit être placé dans un contexte qui ait du sens pour l'élève.

○ **La phénoménologie, ou pourquoi nous sommes tous touchés différemment par l'art:**

Dire d'une musique qu'elle est belle est un jugement personnel. Une même musique sera considérée comme inécoutable ou magnifique selon la personne qui l'écoute mais aussi selon le moment où elle l'écoute. Un mélange de ce qu'est l'individu biologiquement et de ce que lui amène la vie (culture, vécu...) provoque ce fait indéniable autant qu'indicible que chacun est unique.

D'après Husserl, philosophe mathématicien fondateur de la phénoménologie, elle serait la science des phénomènes, science des vécus par opposition aux objets du monde extérieur.

La phénoménologie de la perception a été développée par la suite par Maurice Merleau-Ponty qui en a même écrit un livre portant ce même titre dont en voici un extrait:

« L'usage qu'un homme fera de son corps est transcendant à l'égard de ce corps comme être simplement biologique. Il n'est pas plus naturel ou pas moins conventionnel de crier dans la colère ou d'embrasser dans l'amour que d'appeler table une table. Les sentiments et les conduites passionnelles sont inventés comme les mots. Même ceux qui, comme la paternité, paraissent inscrits dans le corps humain sont en réalité des institutions. Il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait "naturels" et un monde culturel ou spirituel fabriqué. Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme, comme on voudra dire, en ce sens qu'il n'est pas un mot, pas une conduite qui ne doive quelque chose à l'être simplement biologique - et qui en même temps ne se dérobe à la simplicité de la vie animale, ne détourne de leur sens les conduites vitales, par une sorte d'échappement et par un génie de l'équivoque qui pourraient servir à définir l'homme. »

Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (1945)

Ainsi, pour Merleau-Ponty, l'homme vivant dans son enveloppe biologique innée atteint quelque chose qui la dépasse scientifiquement parlant. Il dénonce ensuite le fait que nos conduites affectives les plus élémentaires que nous croyons spontanées ou innées ne le sont pas forcément: « crier dans la colère ou embrasser dans l'amour ». L'homme serait comme programmé en partie dans ses réactions émotionnelles par la société dans laquelle il vit. L'homme est constitué d'éléments naturels et culturels qui sont fondus les uns dans les autres, les rendant difficilement identifiables.

En réussissant à prendre des distances avec ce qui en lui est inné, il ouvre la porte à quelque chose de nouveau que ne peuvent expliquer les lois de la nature. Ainsi, Merleau-Ponty explique que le corps humain dans son état biologique n'explique pas à lui seul l'usage qu'en fait l'homme, c'est la mise en jeu de la culture qui transforme la nature et donne son sens à cette utilisation du corps. Nous sommes à nouveau face à un élément où particularité individuelle et indicible se rejoignent. Ainsi la musique est perçue de manières complètement différentes selon chaque individu. Nous constatons cela à travers ces deux citations de Kant et de Stravinsky:

« La musique est la langue des émotions »

Emmanuel Kant. (philo du 18e siècle)

« Je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. »

Igor Stravinsky

Ainsi, pour Kant, la musique nous parle, elle est un langage permettant de transmettre des émotions. Pour Stravinsky, la musique ne dit rien, n'exprime rien. Par cela, nous pouvons comprendre que c'est l'homme qui y projette des émotions. Nous sommes donc ici en présence de deux avis contraire concernant la nature de la musique. Seul l'être humain « comprend » et a besoin de la musique, pour « s'exprimer ». Mais comment comprendre ce langage qui n'en serait pas un? L'homme se projette ici dans une dimension toute autre que celle de son état habituel.

○ **L'art, une autre dimension**

Comment l'homme se retrouve-t-il projeté hors de sa réalité par l'art?

L'art donne à l'émotion une dimension différente (dans la réalité, les émotions sont associées à des faits qui nous sont proches) qui permet de prendre plaisir à celle-ci comme dans un film d'horreur ou un opéra d'une grande tristesse. Il la magnifie. Il rend libre l'appropriation de l'émotion par un recul par rapport à elle.

Pourquoi a-t-on besoin de la musique pour ressentir certaines émotions?

Peut être parce que ce sont des émotions qui ne passent ni par la parole sinon il suffirait de les dire, ni par le toucher, mais par l'ouïe.

Elles passent par l'écoute: écoute qui déclenche une réaction chez l'auditeur, réaction ineffable et unique chez chacun.

Un paradoxe de l'art est qu'il permet d'éprouver du plaisir face à des sentiments qui dans la réalité n'en apporteraient pas (tristesse, injustice, colère).comment?

Peut être par une désendification, une mise à distance. C'est alors la force de l'émotion qui nous touche. On peut se laisser toucher par cette émotion, on se permet de la vivre car elle n'atteint pas la

vie réelle, n'est pas rattachée à quelque chose de concret dans notre vie, à un futur. Ainsi la mort, l'horreur, la tristesse peuvent devenir belles et nous attirer à travers l'art. L'homme a aussi expérimenté diverses manières d'atteindre une autre dimension, l'éloignant de son état habituel et lui permettant de créer différemment.

Ainsi, dans son quatuor pour la fin du Temps, Messiaen a expérimenté le sujet de la couleur. Messiaen a connu de nombreuses expériences de synopsie, un dysfonctionnement des nerfs optique et auditif par lequel les sons causent la perception de couleurs. Plusieurs artistes ont utilisé la mescaline pour induire artificiellement cette forme de synesthésie (Jim Morrison, Jean Paul Sartre), Messiaen a plutôt connu ces états hallucinatoires sous l'emprise du froid et de la faim, alors qu'il était prisonnier des Allemands pendant la Deuxième Guerre mondiale. C'est dans ces conditions qu'il a écrit ce quatuor. Un changement d'état, induit par la faim et le froid ici, a entraîné une transformation biologique chez Messiaen, influençant son art.

Nous avons vu précédemment que des substances comme les betabloquants aidaient à inhiber les émotions pouvant nuire à l'expression musicale.

Qu'en est-il des drogues dans l'art?

La mescaline par exemple est une molécule chimique qui a été dans un premier temps utilisée comme traitement en psychologie des états de pensées morbides. Jean-Paul Sartre l'a utilisée dans le cadre de recherches phénoménologiques sur l'imagination et en a consommé. C'est sous son effet qu'il a écrit cet extrait de *La nausée*, en 1938 (Sartre a commencé ses expériences avec la mescaline en 1935)

« J'appuie ma main sur la banquette, mais je la retire précipitamment : ça existe. Cette chose sur quoi je suis assis, sur quoi j'appuyais ma main s'appelle une banquette. (...) Je murmure : c'est une banquette, un peu comme un exorcisme. Mais le mot reste sur mes lèvres : il refuse d'aller se poser sur la chose. Elle reste ce qu'elle est, avec sa peluche rouge, milliers de petites pattes rouges, en l'air, toutes raides, de petites pattes mortes. Cet énorme ventre tourné en l'air, sanglant, ballonné, boursoufflé avec toutes ses pattes mortes, (...) ce n'est pas une banquette. »

De nombreux artistes ont fait l'expérience de la drogue afin de transcender leur art. Ainsi, c'est sous l'influence de champignons hallucinogènes que les indiens d'Amérique centrale et du sud peignaient.

Plus tard dans les années 60, la peinture des surréalistes a été fortement influencée et guidée par les hallucinations engendrées par des drogues hallucinogènes comme le LSD.

La drogue est donc pour certains artistes un moyen comme un autre, bien que dangereux, d'atteindre des sensations extrêmes, exacerbant leur créativité et ouvrant leur imagination.

Ainsi Baudelaire a écrit lors d'un retour à la réalité, après prise d'opium, un texte décrivant un moment où les effets de la drogue s'estompent chez lui, laissant place à la dure réalité. Au-delà d'une exacerbation de l'art, on sent clairement une fuite de la réalité dans ce texte. Il s'agit de « La chambre double », extrait du recueil de proses « Le spleen de Paris ». (annexe littéraire 1)

La drogue est un sujet tabou pour des raisons évidentes. Concernant l'enseignement, on ne peut bien sûr ni affamer nos élèves, ni les inciter à prendre de la drogue afin de leur faire découvrir de nouvelles sensation et pousser leur créativité. Nous pouvons tout de même admettre de ces expériences que sortir de son état habituel permet à l'homme de trouver en lui d'autres ressources artistiques.

Nous avons ici exploré des extrêmes physiques permettant de changer son état d'artiste. Extrêmes, mais du coup aussi très visibles. Ce qui ressort de cette partie est un besoin que peut avoir l'artiste de sortir de son état habituel pour créer. Sans parler de drogue à ses élèves, il faut leur parler de cette possibilité qu'a l'homme de part son imagination, à partir dans des états inhabituels que je rapprocherai de la transe.

Nous pouvons ainsi en tant qu'enseignant aborder avec eux la scène: ce moment où l'on est sortis de notre univers habituel et où l'on peut se permettre d'entrer dans une autre dimension, portés par la musique et le public. La scène, moment où il est possible de rencontrer un soi différent, sortir de son soi de tous les jours. Ainsi l'expression « lâche-toi! » qu'on entend fréquemment en musique, s'apparenterait à un lâcher prise de sa réalité avec ses cadres, pour accéder à cette autre dimension. Dans l'expression artistique, tout semble permis et possible. Ainsi, la musique est un moyen d'accéder à ce qui est indicible ou ineffable. Nous retrouvons de manière très évidente cela dans la spiritualité, qui sera centrale dans la troisième partie.

Comment l'indicible s'exprime dans la spiritualité et le culturel à travers l'art

Dans cette partie nous verrons la place de l'art ailleurs qu'en occident et son rôle ineffable à travers quelques exemples parlants.

Comment l'art permet d'accéder à la spiritualité?

En Inde, au Japon, en Chine ou chez les Gnawa, comment l'art et la spiritualité s'unissent pour accéder à l'indicible?

A travers le symbole Om, les ragas puis le raga, nous verrons cela en Inde.

Puis nous verrons comment l'art zen à travers l'enso, la calligraphie puis le qin, parvient à établir une perception du vide. Nous finirons par la musique Gnawa, passerelle entre hommes et divin.

- *A travers l'étude du symbole Om, des ragas et des rasas, comment l'art indien et principalement sa musique accomplit-il son but: S'unir au divin*

En Inde, l'art est directement relié au divin et à la nature (ici seront mises de côtés toutes les productions de Bollywood, et autres musiques grand public évidemment bien éloignées de la tradition hindouiste).

Au travers de leurs arts, les Indiens cherchent à s'unir, à célébrer ou à entrer en contact avec le divin. Les œuvres sont expression et surtout célébration de l'absolu, on ne joue pas de musique parce qu'on a envie ou parce que c'est bien mais par nécessité de faire coïncider l'état vibratoire intérieur avec la vibration universelle.

En effet, dans la conception indienne, l'univers est né d'une vibration, d'un son: OM.

Parfaitement inaudible, ce son est dit non frappé, il est le son primordial et créateur à partir duquel se développe le monde.



Om ou Aum: la courbe du bas représente l'état de veille (développement de l'univers), celle du milieu l'état de rêve (création) et celle du haut l'état de sommeil profond (destruction), le point est la conscience absolue, le cercle en dessous indique que la pensée ne peut l'appréhender.

A partir de là, en réalisant ce lien toujours présent entre manifestation et création, entre créé et créateur et donc par souci de maintenir cet équilibre, la musique indienne a créé les ragas. Ce sont des modes musicaux qui correspondent non pas à un désir individuel mais à une ambiance vibratoire, un « mood » climatique (saison des pluies...) et/ou temporel (l'aube/le crépuscule, pleine lune/lune noire...) ainsi qu'à une émotion (elle aussi perçue comme une vibration).

Par exemple, le climat vibratoire du mode Ahir Bhairav (annexe audio 1) correspond à l'aube et ne peut traditionnellement être joué qu'à ce moment là de la journée. Son climat émotionnel est proche de l'état méditatif, lorsque rien n'a encore commencé mais qu'on sent que tout est déjà là, potentiellement présent; de même le printemps « appelle » l'artiste à explorer les couleurs du raga

Khafi (annexe audio 2), émotion plus joyeuse et expansive. Les ragas sont considérés en quelque sorte comme des ponts entre l'individu et la nature, qui une fois établis, permettent la communion avec les dieux et l'exploration de la création sous ses formes subtiles.

L'univers pour les Indiens obéit à trois mouvements ou trois phases que sont: la création de l'univers représentée par le dieu Brahma, le maintien ou développement de celui-ci représenté par Vishnu et la résorption, la destruction du monde symbolisé par Shiva.

Ces phases correspondent respectivement à l'état de rêve, de veille et de sommeil profond, elles ne contiennent en aucun cas un jugement de valeur mais sont simplement des faits d'observation du monde. Il est facile d'établir des liens entre cette vision métaphysique et le déroulement d'un raga en général.

Les ragas commencent par l'alap, sorte d'évocation émotionnelle du mode, très lente avec peu de notes (création), puis le morceau se développe et l'artiste explore d'autres intervalles, d'autres rythmes (maintient et développement) et enfin le raga se termine dans une apothéose rythmique et mélodique (destruction). Une quatrième phase est possible où le morceau retombe dans des évocations plus méditatives comme « un retour à la source ».

« Le poète est comme Prajâpati (déesse indienne) de qui le désir du monde jaillit, car il est mû par le pouvoir de créer de nouvelles choses merveilleuses. Ce pouvoir lui est donné par la parole ultime, c'est à dire l'intuition, qui étincelle et surgit, constamment dans son propre cœur. »

Abhinavagupta commentaires au Natyashastra

Le rasa (l'émotion esthétique) en Inde est classifié et défini très précisément. Dans son traité de l'art le « Natyashastra » écrit au V^{ème} siècle, œuvre énorme composé de trente-sept chapitres explorant les divers états d'âmes et émotions ainsi que la manière de les transposer sur le plan esthétique, Bharata évoque huit rasas fondamentaux: l'érotique ou la tendresse, le comique ou la gaieté, le pathétique ou la douleur, le furieux ou la colère, l'héroïque ou l'enthousiasme, le terrible ou la peur, l'odieux ou l'aversion et le merveilleux ou l'étonnement. Y sont aussi développés les effets scéniques, le jeu des acteurs, etc ... mais le plus étonnant est cette notion de suggestion (dhvani) ou résonance.

L'idée est que l'œuvre doit rendre l'auditeur actif dans sa perception et sa compréhension mais ce n'est pas lui qui fait l'effort, c'est l'œuvre qui suscite l'élan. Elle est donc volontairement dépouillée d'une partie d'elle même pour être rendue plus subtile et permettre ainsi une alchimie entre le percevant et l'œuvre. Il est préférable de suggérer plutôt que de montrer (ce qui rappelle une phrase de Miles Davis qui disait que lorsqu'on improvise, il n'est pas nécessaire de jouer toutes les notes qu'on entend).

On réalise ici que l'art Indien est extrêmement théorisé et cadré. Une observation s'offre alors à nous: cet art pour qui l'indicible est l'essence du Tout et qui a établi des liens parfaitement inexplicables entre la matière et le mystère, analyse, classifie, propose, oppose, affirme et contredit, bref théorise un maximum sans pour autant souffrir d'aucune contradiction dans sa forme ni dans sa portée.

L'esprit Indien semble parfaitement intégrer raison et émotion, science et mystique. Ce qui nous renvoie à l'étude sur la théorie des marqueurs somatiques d'Antonio Damasio.

D'une manière générale, l'enseignement quelle que soit la discipline, se conçoit de maître à disciple. Bien que la situation change aujourd'hui, l'Inde se modernisant et s'occidentalisant, l'enseignement traditionnel n'était pas athée, l'élève reliait donc en permanence sa pratique musicale et sa pratique religieuse. L'observation du maître au quotidien dans ses faits et gestes (cf. paragraphe sur l'imitation) ainsi que la pratique fréquente de la méditation créaient des liens parfaitement inexplicables et sortant clairement de la démarche de transmettre simplement par l'explication.

"Le maître garde le silence, les élèves l'écoutent."

Proverbe Hassidique

De plus l'apprentissage de la musique n'y était pas perçu comme une distraction, un divertissement mais plutôt comme une voie d'épanouissement et d'élévation de l'âme, à la manière du judo, de l'aïkido, du kendo au Japon, dont le suffixe « do » signifie « voie » et dont le but est la réalisation de l'ultime au travers de la pratique. Le rôle de la musique était donc très important.

Pour la culture Indienne, le corps humain est un microcosme identique au macrocosme: « ce que je vis intérieurement est une représentation de ce qui se passe universellement ».

La plus grande partie de la littérature, comme l'épopée mythologique du Ramayana, ou celle du Mahabharata (avec la très célèbre Bhagavad Gita) concerne des récits comprenant des émotions humaines décrites et quelque part valorisées à travers la vie des dieux. Elles sont incarnées dans les divinités: l'émotion est alors divinisée.

Cet art comprenant à la fois des techniques de conceptions extrêmement poussées, un rapport à la science (que ce soit les mathématiques à travers le rythme et les cycles ou la dialectique et la grammaire dans les épopées et la poésie, etc ...) ainsi que des émotions très fines et un mysticisme ardent, le tout savamment dosé peut à juste titre être qualifié d'art intégral.

Pour certains maîtres contemporains et pour la tradition Cachemirienne, la jouissance esthétique relative à l'œuvre d'art est alors la voie royale pour embrasser l'infini, en ce sens qu'intégrant tout, elle ne souffre d'aucune limite.

L'étude de cette culture nous montre que ne pas se situer dans l'opposition raisonnable/émotionnel, scientifique/religieux et complexité/simplicité est peut-être l'une des clés de l'accès à l'indicible.

« De l'essence de la forme vient l'inspiration.

De cette intuition vient la vision divine.

De cette connaissance ultime se révèle la nature essentielle.

L'homme peut donc réaliser sa nature essentielle en contemplant la forme parfaite. »

Vastu-sutrâ-upanishad



*Shiva Nataraja danse le monde sur le rythme de la création.
Musique des sens, embrun de joie.
Les intellectuels s'indignent,
L'artiste jubile ...*

○ **L'art du vide et du silence: l'enso, la calligraphie, le qin**

Au Japon comme en Chine, l'homme cherche l'éveil par l'art. Le vide et le silence ne sont pas néant mais source de vie. Tout naît du vide. Ceci correspond à toute une spiritualité vaste et ineffable qui par l'art va représenter ce vide, essence de la vie.

Quel est le but de ces arts? Quels en sont les moyens? Nous étudierons successivement l'enso, la calligraphie puis le qin.

L'enso (traduction: cercle) est un symbole d'illumination zen.

« Il combine le visible et l'invisible, représente l'être et le non-être. »

Rossella Marangoni

Il est une pratique religieuse zen cherchant à révéler l'esprit illuminé et illimité de celui qui le trace. Il signifie l'infini, l'univers, l'illumination, le vide (wu), le calme, le mouvement ou plus exactement ce que les maîtres chan appellent « *l'immobilité dans le mouvement et le mouvement dans l'immobilité* ». Il symbolise ainsi l'état spirituel de celui qui l'a tracé. État sensé s'approcher de « l'éveil » dans le sens zen. L'enso est donc un art spirituel représentant une chose à la fois infinie et vide. Celui qui trace l'enso le fait dans un état spirituel incompréhensible pour la grande majorité et procède par l'art à une représentation de cet état. Certains y voient l'absolu, d'autres un simple cercle noir.



Au Japon comme en Chine, l'art exprime une harmonie de la forme selon des critères indicibles: La calligraphie cherche l'acte vidé de connaissances, de références... C'est le vide de l'intention qui dirige le geste et ce n'est que dans cet état que quelque chose d'au-delà peut se faire à travers l'homme. En quelques traits, la calligraphie exprime un message spirituel dense et complexe inexprimable par les mots, où les espaces vides sont aussi importants que le tracé. Plus exactement, le tracé met en valeur le vide. De nombreux maîtres chan ont laissé pour témoignage de leur spiritualité des calligraphies.

« ... la voie de « l'unique trait de pinceau » comme écrivait Shi Tao, est une voie royale pour réaliser le Tao. »

Yen Chan, La voie du bambou, p.272.

Le Tao (du taoïsme) est une philosophie spirituelle représentant l'essence de la réalité. Il est indescriptible de part sa nature. Il est le « tout » et en même temps le rien. Voici un extrait de l'ouvrage Tao te king, le livre de la voie et de la vertu de Lao Tseu, pour tenter d'en apercevoir l'essence:

*« Le Tao est éternel et n'a pas de nom.
Quoiqu'il soit petit de sa nature, le monde entier ne pourrait le subjuguier.
Si les vassaux et les rois peuvent le conserver,
Tous les êtres viendront spontanément se soumettre à eux.
Le ciel et la terre s'uniront ensemble pour faire descendre une douce rosée, et les peuples se pacifieront d'eux-mêmes sans que personne le leur ordonne.
Dès que le Tao se fut divisé, il eut un nom.
Ce nom une fois établi, il faut savoir se retenir.
Celui qui sait se retenir ne périlite jamais.
Le Tao est répandu dans l'univers.*

Tous les êtres retournent à lui comme les rivières et les ruisseaux des montagnes retournent aux fleuves et aux mers. »

(Traduction de Stanislas Julien)

Le tao, si complexe et ineffable, pourrait donc être représenté par la calligraphie qui suggère des choses au delà de l'explicable.

La calligraphie met en valeur le vide. Le bouddhisme et le taoïsme, fondateurs d'une grande partie de l'esprit chinois, et surtout grands véhicules de l'art, ont comme principe fondamental la vacuité. Il ne s'agit pas d'un vide nihiliste mais dynamique duquel tout surgit et auquel tout retourne. Une source constante d'inspiration où déploiement et résorption sont sans cesse en mouvement, se fondent pour mieux se défaire. Le vide et le plein sont la dualité, le yin et le yang, l'un ne va pas sans l'autre, l'un est l'autre. Ainsi embrassé la dualité devient unité. Le vide appelle le plein, le plein appelle le vide.

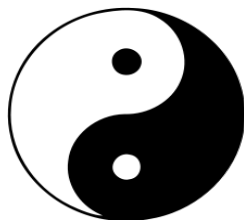
L'enseignement est alors souvent beaucoup plus silencieux que sonore. Le maître attend patiemment que son élève trouve par lui même, donnant ici et là quelques indications, quelques pistes plus évasives que directives. Le maître pousse l'élève jusque dans ses derniers retranchements pour faire craquer, éclater les limites de celui-ci. Au delà de ses connaissances, l'élève découvrira alors le silence de plénitude et sa représentation heureuse: le vide .

L'importance de ce vide me fait penser aux silences en musique: On m'a souvent dit au cours de mes études musicales qu'il fallait vivre les moments de silence autant que les moments musicaux.

Dans mon activité de musicienne, ces propos m'ont beaucoup aidé à rajouter des éléments musicaux dans par exemple des mouvements lents (Deuxième mouvement du concerto pour flûte et orchestre de Jacques Ibert) et aussi à aller jusqu'au bout des pièces, en vivant musicalement le silence qui suit la fin d'une pièce et qui en est la vraie fin non écrite. John Cage a d'ailleurs poussé plus loin encore le sens du silence: Dans sa pensée opposée au système occidental considérant le silence comme

chaos, il a publié un livre « silence » dans lequel il reconsidère le silence comme un signe musical à part entière.

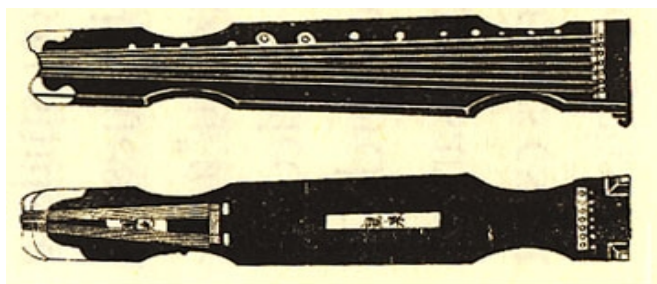
En chine, on retrouve cette importance du silence dans la musique du *qin*. Le qin est une cithare à cinq ou sept cordes jouée par les taoïstes et les lettrés. La musique est associée au sentiment et surtout à la nature et à l'harmonie universelle qu'elle exprime. La dualité du monde n'y est pas perçue et exprimé comme une opposition mais plutôt comme une complémentarité à l'image du système philosophique du Yin/Yang.



Yin yang, enchevêtrement des opposés

Traditionnellement, le qin est qualifié de « *rayon de lumière au cœur des profondeurs obscures de l'eau.* » Il représente symboliquement l'univers: plat et vaste au-dessus comme le ciel et percé de deux ouïes le « bassin du phénix » et « l'étang du dragon » correspondant à la force Yang, carré et profond en dessous comme la terre correspondant au Yin. Ses cordes en soie sont associées aux cinq éléments (les cinq premières du moins): l'eau, le ciel, la terre, le feu et l'air et les deux dernières cordes correspondent aux deux valeurs cardinales que sont la culture et la vertu, toutes deux empruntées à la philosophie du Confucianisme.

Les matériaux utilisés représentent le Ki, l'énergie universelle condensée à différents niveaux, et leur assemblage suit des règles précises qui tiennent compte de la science des formes relative à une bonne circulation du Ki et donc du son.



Qin vu de dessus et dessous.

Le qin conditionne l'esprit à entrer dans un univers. La faible intensité des cordes de soie ainsi que leur résonance vers le vide invite le silence dans son jeu, il n'est pas rare de devoir tendre l'oreille pour entendre mais cette tension n'est pas désagréable ou gênante elle est la vigilance même de l'esprit en action, condition sinéquanone d'accès à l'éveil. Le musicien suggère autant qu'il joue et l'auditeur interprète les silences.

«C'est un cheminement pas à pas, guidant la perception de nuances en silence, comme si celui-ci était la véritable destination musicale. ou du moins comme si le but ultime de la musique était d'aider les sens à entrer dans l'informulé. »

Lucie Rault (musique de la tradition chinoise, p.159)

Il se crée ainsi un dialogue entre le musicien et l'auditeur. C'est une communion spirituelle entre celui qui la joue et celui qui l'écoute. L'art de l'un se déploie en fonction de la sensibilité de l'autre.

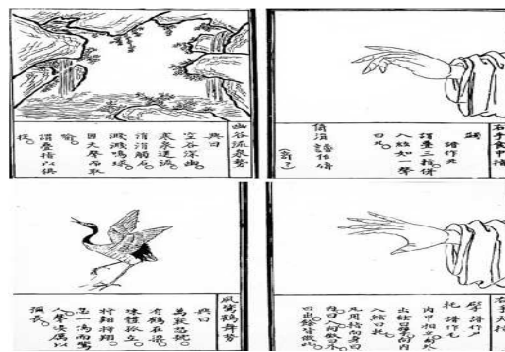
L'art du qin admet alors pleinement ce facteur incontrôlable et insaisissable qui pourtant concrétise et couronne sont art: l'autre.

Les partitions du qin sont elles aussi très imagées et poétiques, elles évoquent par des dessins le mouvement des animaux ou les bruits de la nature. Aucune hauteur et indication de tempo ne sont indiquées sur la partition, l'interprète doit les trouver par sa propre gestuelle et sa résonance au morceau. Deux éléments sont néanmoins nécessaires pour interpréter ces partitions: l'observation et l'imitation de la nature d'une part (ce qu'on retrouve dans les arts martiaux tel le Tai ji chuan et le Kung fu) qui elles seules peuvent apporter l'essence de cet art et d'autre part les connaissances éclairées d'un maître.

Celui-ci permet le décryptage des caractères chinois qui sont pour les besoins de la partition réduits à un seul trait. L'enseignant a alors un double rôle: d'une part assez technique et théorique pour ce qui est du déchiffrement des morphèmes et d'autre part beaucoup plus fin et libre pour ce qui est de l'observation de la nature. Le maître doit apprendre à l'élève à poser un autre regard sur le monde qui l'entoure, plus subtil. Un regard libre de lui-même, libre des préjugés sociaux afin que:

« le musicien se fonde dans le sujet qu'il évoque et s'en fasse par le mime, l'instrument. »

Lucie Rault



Partition de qin représentant le son de l'eau de source et le vol de la grue

« La musique du qin, souvent accompagnée par quelque poésie clamée [...] est d'une rare profondeur et son jeu, d'une subtilité toute magique, fait vibrer les cordes de l'esprit comme nulle autre pareille. Sa gestuelle même, un art en soi, est extraordinairement envoûtante, autant en tout cas que celle d'un maître calligraphe. Le traité Yue shi précise que l'harmonie entre le ciel et la terre se reflète dans celle de la véritable musique. »

Yen Chan, La voie du bambou, p.264.

○ *Les Gnawas, musiciens "passeurs" entre deux mondes*

«Les Gnawa [...] sont des « passeurs »: de la musique à la thérapie, de la science à la religion, de l'individu au collectif, du dicible à l'indicible, des ancêtres au monde moderne... »

Emmanuelle Honorin

Les Gnawa sont des nomades, descendants d'esclaves issus d'Afrique noire. Tout en reconnaissant Allah comme leur Dieu, ils gardent un fort lien avec les Djnns, esprits issus de la religion de leurs ancêtres. La musique est un vecteur entre les esprits et les hommes.

Pour le peuple Gnawa, la musique a un rôle thérapeutique, elle soigne l'âme et les maux dûs à de mauvais esprits en libérant l'âme humaine de sa pensée terrestre, lui permettant ainsi de communiquer avec eux. La cérémonie de la « Lila » (la nuit) invoque les esprits selon leur ordre d'apparition dans la création par la musique et le chant dans une sorte de crescendo aboutissant à l'entrée en transe du danseur. Elle a un rôle d'intermédiaire entre les hommes et des esprits. Chaque djinn est représenté par une musique, un rythme, une incantation, un parfum et une couleur renvoyant à sa personnalité. Ainsi est vénéré Sidi Bilal, un esclave noir Abyssin affranchi pour avoir guéri la fille d'un prophète par son chant et son rire. Il est ainsi celui qui chasse les mauvaises pensées et colères et fait régner la bonne humeur. On retrouve aussi Sidi Moussa (annexe audio 4), maître de la mer et protecteur des marins, représenté par la couleur bleue, ou Sidi Hamou (aussi Sidi Koumy) (annexe audio 5), grand sacrificateur, boucher et chirurgien représenté par la couleur rouge et accompagné dans sa célébration d'une danse avec des couteaux et des poignards. Il existe ainsi plusieurs morceaux de musique, destinés chacun à un Djinn différent. La musique est faite par l'homme pour communiquer avec l'au-delà, elle permet d'accéder à l'indicible par une coupure de la rationalité humaine et en même temps un appel aux esprits.

Ainsi, ce que recherche le peuple Gnawa, à savoir un contact avec l'au-delà, ne peut se faire que par un intermédiaire entre la réalité palpable humaine et le divin, invisible et intouchable. Ce pont est fait par l'art, mélange d'actes humains analysables découlant d'une intention se situant et visant quelque chose d'au-delà de la réalité terrestre. L'art, la musique, la danse, sont des moyens pour la plupart des peuples d'approcher le divin, de faire une passerelle entre notre monde et l'au-delà.

Ainsi dans les pays du golfe du Bénin, les cérémonies vaudou ne sont pas juste accompagnées par la musique, celle-ci participe à la cérémonie. C'est à travers la musique que les trances ont lieu. Les dieux se manifestent à ce moment-là. Lors de la danse cérémonielle s'instaure un processus de conquête-récupération du corps dont l'homme cesse d'être le propriétaire, et ce processus se réalise par l'intermédiaire du tambour, afin que les dieux viennent s'incarner dans les corps de leurs fidèles. Chaque rythme de tambour est censé correspondre à un dieu bien précis. La danse et la musique apparaissent alors comme un moyen de communication avec les ancêtres et les dieux. Seule la musique et l'art sont assez impalpable et au-delà des mots pour permettre cela. La musique est un langage entre les dieux et les hommes.

Nous sommes ici face à l'un des sens profonds de nombreuses musiques: La spiritualité. Elle peut nourrir la musique, lui apporter inspiration. Inversement, la musique permettrait d'entrevoir le divin, de communiquer avec lui. Par cela, nous sommes ici en présence d'une nouvelle manière de concevoir la musique. Les ragas représentent dans leur forme les trois mouvements de l'univers et dans leur contenu grand nombre d'émotions artistiques mises sur le même plan que les éléments naturels. Le raga représente divers états d'âme et émotions avec une grande place laissée au suggéré. Les émotions humaines sont transposées aux divinités. Le vide, impalpable, invisible, indicible, est

très important dans la culture asiatique. L'enso comme la calligraphie ou le Qin permettent ici de représenter, de « parler » de l'invisible et de l'inexplicable. Inexplicable que l'on retrouve dans la musique Gnawa, passerelle entre le monde des hommes et l'au-delà.

La musique, pont entre deux mondes pour certains, ou représentation de la nature complexe, mais aussi moyen de raconter, ou alors exutoire, passion, moyen d'expression, manière d'affirmer son unicité, de se reconnaître dans un groupe, moyen de se divertir, de laisser libres ses pensées, de s'évader ou de se centrer, ou même simple divertissement...

Dans toutes ces caractéristiques de la musique, l'indicible entre en jeu, joue avec l'esprit, la raison, la conscience et l'inconscient, fait naître l'art.

La musique est un moyen qu'a inventé ou découvert l'homme pour exprimer ou ressentir ce qui ne pouvait l'être autrement.

Conclusion:

L'indicible fait référence à ce que l'on ne peut exprimer et expliquer et ce parce qu'en général il découle de plusieurs sources et de leurs interactions entre elles. Ce sont principalement la raison, l'émotion et la culture qui en sont la source. L'enseignant et l'artiste n'ont donc pas toujours accès consciemment à cet « au-delà », il se joue ou se produit à travers eux. L'enseignant doit donc comprendre ici un paradoxe: Il est un élément pour que l'élève accède à l'indicible et en même temps il n'a aucune certitude du résultat de la démarche qu'il aura pour permettre à l'élève d'y accéder.

Nous avons vu qu'enseigner n'est pas juste apporter des savoirs, mais faire en sorte que l'élève se les approprie de différentes manières, souvent au-delà de l'explication, et toujours dans un contexte ayant du sens pour lui.

L'art est clairement pour beaucoup de cultures le moyen d'atteindre des états spirituels au-delà de la vie terrestre, et ces arts sont ineffables par nature. Si on les comprenait clairement et qu'on pouvait les expliquer sans que les émotions ou sensations n'entrent en jeu, ils perdraient leur sens et leur mystère. Leur perception se fait la plupart du temps lors d'un changement d'état de l'individu. L'élève doit à un moment sortir de son état d'élève pour pouvoir atteindre un autre état, celui d'artiste.

L'enseignant en musique n'est pas un scientifique, ni un psychologue ou un sociologue, mais avant tout un artiste enseignant. Les éléments que sont la science, la psychologie ou la sociologie sont là pour l'aider à transmettre l'art mais ne sont pas une fin en soi. Son rôle, dans une société comme la notre, est de doser correctement selon les situations ineffable et concret, sans tomber dans l'un des deux extrêmes. Il doit être capable ainsi d'élaborer un cours efficace, avec des objectifs d'apprentissage, sans perdre de vue l'axe central du cours: l'expression artistique.

Les mythologies, religions, croyances, comme la nature et ses mystères de toutes sortes ont toujours alimenté l'imaginaire des hommes et en même temps en découlent. Dans notre société, l'homme a tendance à vouloir tout expliquer de manière rationnelle.

Comment, de nos jours, garder une inspiration artistique malgré la prédominance de la rationalité dans notre société? Comment transposer cette inspiration dans le cours de musique?

Des mouvements artistiques contemporains s'inspirent ainsi de la société moderne, mais il semble que pour garder leur force aux œuvres du passé, il faille soit revenir à leur sens initial, soit transposer ce sens à la société moderne.

Bibliographie, discographie

Livres:

- IMBERT Francis. *L'inconscient dans la classe*, Paris, Collection Pédagogies, ESF éditeur, 1996.
- ARDOUIN Isabelle. *L'éducation artistique à l'école*, Paris, collection pratiques et enjeux pédagogiques, 1997.
- IMBERT Francis. *Vocabulaire pour la Pédagogie Institutionnelle*, Vigneux, Matrice éditions, 2010.
- OKAKURA Kakuzô. *Le livre du thé*, Arles, Ed. Philippe Picquier, 1996.
- JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Ed. Du Seuil, 1983.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Saint-Amand, Ed. Gallimard, 1993
- MARANGONI Rossella, *Le Zen*, Paris, Ed. Hazan, 2009
- YEN CHAN, *La voie du bambou*, Dijon-Quetigny, Ed. Almore, 2006.
- LEHMANN Bernard, *L'orchestre dans toutes ses formes*, Paris, Ed. La découverte, 2005
- CAGE John, *Silence, discours et écrits*, Paris, Ed. Denoël, 2004.
- DAMASIO Antonio, *La conscience est née des émotions*, Sciences Humaines, mars 2011, n° 224.
- BAUDONNIERE Pierre-Marie, *Le mimétisme et l'imitation*, France, Dominos, 1997

Compact discs:

- Gnawa home songs*, Harmonia mundi, 2006.
- LAKSHMI Shankar *Les heures et les saisons, inde du nord*, Paris, Radio France, 1983,
- RAULT Lucie, *Musiques de la tradition Chinoise*, extrait Yinai, par Sun Yujin.

Annexes

Annexe audio 1:

Raga Ahir Bhairav (khyal en hindi)

« Ahir Bhairav » est un raga de l'aube, du that (échelle mélodique de base, au nombre de dix) Bhairav.

Vilambit khyal (khyal lent), tala ektal (douze temps).

Drut khyal (khyal rapide) en tîntal (seize temps).

Traduction:

-Lent: « Pourquoi t'es-tu détourné de moi? / Quel mal ai-je pu faire? »

-Rapide: « Lalan (Khrishna) est venu dans ma maison/ Que dois-je faire/ Poser mon regard à ses pieds, le couvrir de fleurs/ Venant à moitout sourire/ Il me prend dans ses bras// Au petit matin Krishna est venu/ je me jette à ses pieds/ Et le couvre d'ornements/ Alors, il joue pour moi merveilleusement... »

Annexe audio 2:

Raga Khafi (holi)

Forme apparentée au « thumri », le holi célèbre la fête du printemps du même nom. Le raga khafi est habituellement lié au soir, mais n'est soumis à aucune restriction pendant la fête ou sa saison:

Traduction:

« Krishna est venu jouer au Holi avec moi/ Il n'écoute rien et ne cesse de me jouer des mauvais tours/ Les poudres roses et rouges/ Eclaboussent de tous côtés/ Les yeux en sont rougis/ Emplissant la seringue, il asperge l'eau de toutes parts. »

Ces deux enregistrements sont issus du CD de Lakshmi Shankar, « Les heures et les saisons »

Annexe audio 3:

Yinai (Clapotis)

Solo de Qin, Sun Yujin

Annexe audio 4:

« Katib Allah » H. Boussou

L'histoire nous parle de Sidi Moussa, personnage familier aux yeux des musulmans, associé à Moïse. C'est le maître des eaux, qui est appelé à amener son peuple à traverser la mer rouge.

Annexe audio 5:

« Sidi Koumy » Collectif

Guembri rituel. Sidi Koumy est la référence aux mlouks al gourn (dieux des abattoirs), à la couleur rouge, au feu. Koumy signifie poignard. Un encens particulier est associé à sa célébration, un mélange de coriandre et de benjoin de la Mecque.

Annexe littéraire 1, Baudelaire: La chambre double, recueil de proses « Le spleen de Paris »

« Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. - C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse.

Les meubles ont des ormes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants.

Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie. Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très-légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude.

La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit; elle s'épanche en cascades neigeuses.

Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves. Mais comment est-elle ici ? Qui l'a amenée ? quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté ?

Qu'importe ? la voilà ! je la reconnais.

Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule; ces subtiles et terribles mirettes, que je reconnais à leur effrayante malice ! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration.

A quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? O béatitude! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde !

Non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices !

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.

Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; und infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.

La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la Sylpide, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.

Horreur ! je me souviens ! je me souviens ! Oui ! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voii les meubles sots, poudreux, écornés; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats: les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière; les manuscrits, raturés ou incomplets; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres !

Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation.

Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit: la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie; comme toutes les amies, hélas! féconde en caresses et en traîtrises.

Oh ! oui ! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; et avec les hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: -- «Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie! »

Il n'y a qu'une seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la bonne nouvelle qui a cause à chacun une inexplicable peur. Oui ! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. -- «Et hue donc ! bourrique! Sue donc, esclave! Vis donc, damné !»

Cerner l'indicible, essence de l'art

L'indicible et les non dits en art, et plus précisément en musique.
Étude de la construction de l'individu, biologique et culturelle: Socialement, psychologiquement.
Perception du monde par le conscient et l'inconscient: la mise en jeu de l'émotion et de la raison,
changer d'état pour aller plus loin dans l'art.
L'indicible qui découle de la spiritualité, par l'étude de l'art en orient.
Pourquoi il est impossible d'enseigner l'art sans une grande part de mystère.

Indicible, Spiritualité, Construction, Perception.

Laure Berbon