

CEFEDM RHONE-ALPES  
MEMOIRE DE FIN D'ETUDES

# LE MUSICIEN CLASSIQUE ET SON IDENTITE SONORE

SOLENE MORELON  
PROMOTION 2012-2014

<b>INTRODUCTION</b> .....	4
<b>I. DU SON A LA SONORITE</b> .....	<b>6</b>
<hr/> <hr/>	
1) <b><u>Le son</u></b> .....	6
2) <b><u>Le timbre</u></b> .....	6
3) <b><u>La sonorité</u></b> .....	8
<b>II. L'IDENTITE</b> .....	9
<hr/> <hr/>	
1) <b><u>Définition de l'identité</u></b> .....	9
2) <b><u>Concept de l'identité</u></b> .....	9
a. <u>Du point de vue de la psychologie social</u> .....	10
b. <u>L'identité personnelle</u> .....	10
c. <u>L'identité sociale</u> .....	12
d. <u>Identité culturelle, identité collective</u> .....	12
e. <u>Stratégies identitaires</u> .....	13
<b>III. A LA RECHERCHE DE SON IDENTITE SONORE</b> .....	14
<hr/> <hr/>	
1) <b><u>L'identité sonore</u></b> .....	14
2) <b><u>Etablir ses points d'ancrage pour chercher son identité sonore</u></b> .....	15
3) <b><u>Les musiciens et leur corps</u></b> .....	17
4) <b><u>Quelques approches méthodiques de la conscience corporelle</u></b> .....	19
a. <u>La méthode Fendelkrais</u> .....	19
b. <u>La physiothérapie</u> .....	20
c. <u>La sophrologie</u> .....	21

5) <b><u>Le rapport à l'instrument</u></b> .....	21
6) <b><u>Le rôle de l'imaginaire dans le processus créatif de l'identité sonore</u></b> .....	25

**IV. LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITE SONORE A TRAVERS QUELQUES  
DISPOSITIFS D'ENSEIGNEMENT .....26**

---

1) <b><u>L'émergence de la sonorité, le culte du beau son</u></b> .....	26
2) <b><u>Apprendre à générer son identité sonore</u></b> .....	27
a. <u>Dispositifs d'enseignement collectifs</u> .....	27
b. <u>Le rôle de l'altérité dans la construction de l'identité sonore</u> .....	28
c. <u>L'imaginaire au cœur du geste instrumental</u> .....	28
d. <u>L'écoute et le geste</u> .....	29
e. <u>Le rythme au cœur de la création de l'identité sonore</u> .....	30
3) <b><u>L'identité sonore au sein d'un dispositif de cours individuel</u></b> .....	30
a. <u>Le respect du texte</u> .....	30
4) <b><u>L'identité de groupe</u></b> .....	31

<b><u>CONCLUSION</u></b> .....	32
--------------------------------	----

<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b> .....	33
-----------------------------------	----

<b><u>REMERCIEMENTS</u></b> .....	35
-----------------------------------	----

## INTRODUCTION

« Joue tel que tu es ». Cette expression m'a guidée tout au long de mon apprentissage musical. En apparence cela peut sembler simple et pourtant, du point de vue de mon expérience personnelle ce n'est pas toujours le cas suivant les contextes. J'ai toujours ressenti le besoin de cerner ma propre identité. Comprendre d'où je viens, quelles sont mes appartenances et mes valeurs. Cette quête m'a suivie tout au long de ma vie et se poursuit encore aujourd'hui. Cette quête de l'identité s'est forgée avec le temps, elle s'est enrichie en fonction de mes rencontres et des événements qui ont jalonné mon parcours. Aujourd'hui avec un certain recul, je constate que c'est par la pratique musicale que j'ai le mieux réussi à exprimer mon identité. Et c'est en grande partie pour cette raison que j'ai choisi de consacrer ce temps de réflexion à cette question de l'identité sonore.

N'est-ce pas par notre sonorité que nous pourrions nous faire reconnaître, nous, les musiciens? Tout comme un peintre est reconnaissable à son coup de pinceau ? Il arrive que l'on puisse reconnaître un interprète à « l'attaque du son » qu'il va produire, un violoniste au « large panel de vibrato » qu'il va employer ou bien encore un pianiste à son « touché ». Ce sont les caractéristiques sonores qu'un interprète va créer qui vont lui permettre de se différencier des autres, de pouvoir faire connaître son identité sonore.

En outre, c'est en fonction du geste musical que l'instrumentiste va créer qu'il parviendra à définir, peu à peu, sa sonorité. Au cours de mes études musicales, j'ai eu la possibilité de débattre avec mes professeurs et avec d'autres musiciens du jeu instrumental et de la sonorité de certains interprètes. Nous avons alors employé un vocabulaire relatif aux textures, aux goûts ou encore aux sentiments. C'est par l'écoute, l'imitation, puis l'émancipation vis-à-vis de certains modèles ainsi que l'acquisition de connaissances profonde des œuvres que peu à peu j'ai, personnellement, tenté de créer ma propre identité sonore. C'est aussi par la recherche du geste approprié que j'ai constaté que la sonorité prenait du sens et que le texte que j'interprétais prenait vie. Pourtant, lors des différents cours auxquels j'ai participé ou assisté ces concepts de geste et de sonorité étaient peu évoqués. Le cours était bien souvent axé sur la technique instrumentale ou l'étude du contexte de composition de l'œuvre mais ces concepts de geste instrumental et de sonorité étaient rarement abordés. Et pourtant, la recherche de production de sons, de la sonorité « juste », n'est-elle pas le principal objectif d'apprentissage d'un musicien ? Le geste et la sonorité ne seraient-ils pas des vecteurs d'enseignement à explorer pour permettre aux élèves de se familiariser davantage avec leur instrument et permettre ainsi qu'ils s'adonnent pleinement à leur pratique et affirment leur identité?

Partant du postulat que chaque musicien doit avoir la possibilité d'exprimer et de créer sa propre identité sonore, je souhaiterais ainsi aborder le geste et la recherche de la sonorité comme éléments constitutifs de

l'identité musicale le plus tôt possible dans l'enseignement du violon que j'assure auprès de mes élèves. Chaque élève qui vient prendre un cours de musique, s'il veut trouver un réel moyen d'expression dans sa pratique de l'instrument, doit pouvoir s'exprimer et se projeter comme un musicien à part entière. Il doit pouvoir définir et revendiquer son identité, ses goûts, et avoir la possibilité de les exprimer pleinement. Malgré la codification et les caractéristiques qui définissent les courants de l'esthétique classique, le musicien doit pouvoir se faire reconnaître par sa sonorité tout comme l'on peut reconnaître une personne par le son de sa voix ou à son allure. Cette hypothèse de départ est l'amorce d'une véritable réflexion que je souhaite poursuivre tout au long de ma carrière.. Pour commencer, je souhaite comprendre comment se construit l'identité d'un individu ? Comment elle peut se traduire par la sonorité ? Et puis, est-il vraiment possible de jouer comme on est ? Comment permettre aux élèves de construire leur propre identité sonore sur toute la durée de leur cursus, en cours individuel et en cours collectif, afin de leur permettre de jouer tels qu'ils sont? Quelle posture adopter en tant qu'enseignant pour permettre la mise en place de ce concept dans l'apprentissage des élèves ?

A travers ce mémoire, j'interroge le concept d'identité sonore et de geste musical qui sont des éléments importants dans la construction identitaire d'un interprète classique. Les différents dispositifs et postures d'enseignements qui peuvent permettre l'émergence de ce concept d'identité sonore dans l'apprentissage musical au sein de dispositifs d'enseignement individuels et collectifs seront également abordés.

## **I. DU SON A LA SONORITE**

Avant de parler du concept d'identité sonore, il me paraissait important d'apporter une définition des termes liés à ce concept comme le son, le timbre et de la sonorité

### **1) Le son**

Le son est une sensation auditive provoquée par une vibration. Trois éléments sont nécessaires à l'existence d'un son :

- une source qui produit le son
- un milieu qui transmet la vibration
- un récepteur : l'oreille et l'ouïe.

Il peut être défini comme toute variation de pression qui peut être détectée par l'oreille humaine.

Le son dit « musical » est un son avec une hauteur fixe qui est caractérisé :

- par son timbre, lié à sa composition spectrale,
- son enveloppe qui montre l'évolution temporelle de son amplitude ;
- sa hauteur liée à sa fréquence.

### **2) Le timbre**

Le timbre correspond à la sensation auditive du spectre. A ce terme sont souvent associées les notions de signature, couleur et identité du son. C'est par la perception précise du timbre que l'on reconnaît à l'oreille les différents sons de la parole, les locuteurs et les instruments de musique. On parle souvent de timbre clair quand la composition spectrale du son contient des hautes fréquences. En revanche, un timbre sombre est souvent lié à un son essentiellement constitué de basses fréquences.

L'onde sonore genèse du timbre, est composée de plusieurs sons partiels qui se superposent à la composante de base qui donne au son sa nature de note musicale avec sa hauteur et sa fréquence  $F$ . Se superposent également d'autres ondes moins perceptibles dont les fréquences sont des multiples de  $F$ :  $2F$ ,  $3F$ ,  $4F$ ,  $5F$ ,  $6F$ , etc. On les appelle des harmoniques.

Le timbre est ainsi déterminé par la richesse du son en harmoniques. Un sonagramme montre la décomposition du son en ses composantes de différentes fréquences. C'est ainsi que nous pouvons constater que les sons d'un *violon* (figure 1) comprennent beaucoup plus d'harmoniques que ceux d'une *trompette* (figure 2).

Si le son fondamental a la fréquence  $F$ , les harmoniques sont étagées selon des traits horizontaux espacés régulièrement de la distance  $F$ . Il existe aussi d'autres composantes : sons partiels ou bruit de fond par exemple.

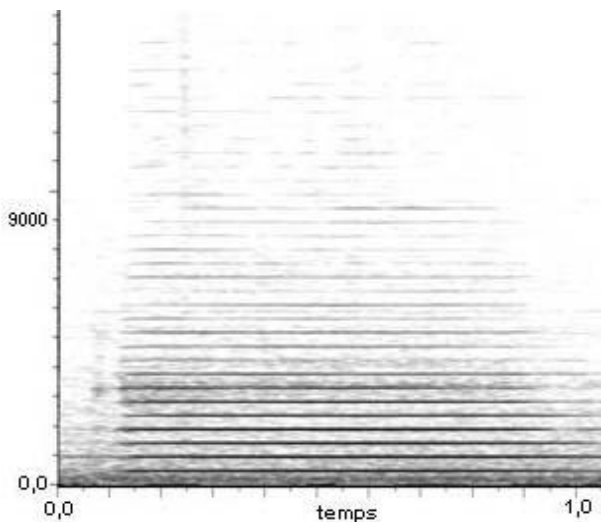


Figure 1 sonogramme d'une note de violon

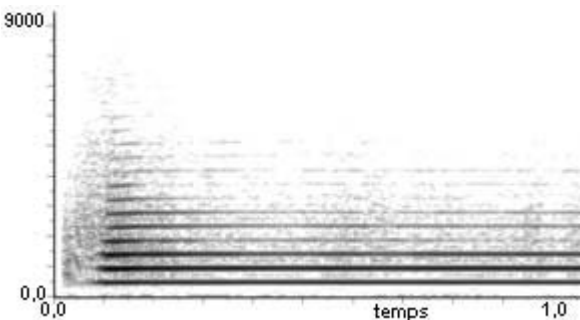


Figure 2 sonogramme d'une note de trompette

[http://www.spirit-science.fr/doc\\_musique/Timbre.html](http://www.spirit-science.fr/doc_musique/Timbre.html)

Grâce à ces résultats, il nous est possible de montrer que le timbre est vecteur d'identité d'une source sonore.

En outre, dans une même famille d'instruments, suivant leur facture, nous pouvons constater qu'il existe aussi des variantes dans les composantes du timbre. En fonction des matériaux ou des procédés de fabrications, deux pianos ou deux violons, par exemple, ne sonneront pas de la même manière. Ainsi, l'éventail de timbres d'une famille d'instruments sera si large et diversifié que chaque musicien pourra trouver un instrument de musique qui lui conviendra en fonction de son timbre et de ses composantes. Le choix d'un instrument de musique est lié au goût de l'instrumentiste. Néanmoins, il ne restera que l'élément secondaire dans la construction de la sonorité

### 3) **La sonorité**

Selon la définition du dictionnaire, « la sonorité est la qualité spécifique d'un son ».

Un ingénieur du son avec qui j'avais parlé de sonorité, m'avait confié que selon lui et contrairement à ma croyance, la sonorité était uniquement liée au timbre de l'instrument. Il ne parvenait que difficilement à comprendre comment un musicien pouvait créer sa propre sonorité. En revanche, il était convaincu qu'en changeant simplement de violon il pouvait facilement se créer une nouvelle sonorité. Pour étayer mon explication, je lui ai fait part des nombreuses heures passées en compagnie d'autres violonistes dans des ateliers de lutherie à essayer des instruments pour déceler et comparer les qualités sonores des différents violons. Malgré des qualités récurrentes que nous retrouvions tous, qu'il s'agisse du large spectre d'harmoniques ou de la puissance sonore, nous faisons bien sonner différemment les violons par notre jeu et nos gestes. Il n'est toutefois pas rare de constater que de grands violonistes finissent pas changer d'instrument parce qu'ils recherchent de nouvelles sensations sonores au cours de leur vie.

Tout comme l'identité, la sonorité d'un musicien évolue en fonction de l'environnement dans lequel il évolue et des nouvelles rencontres et événements qui viennent enrichir son identité. Le musicien reste le même dans le temps mais son jeu s'enrichit par les rencontres qu'il fait, ses envies, ses désirs, le répertoire qu'il aborde : c'est sa recherche personnelle identitaire.

D'après Dominique Hoppenot dans son livre *Le Violon Intérieur*, la sonorité est une recherche intérieure, c'est « une manifestation de l'être »<sup>1</sup>. Ainsi, la sonorité peut être directement reliée au concept d'identité dans le sens où c'est à partir de ses propres émotions et de sa sensibilité que le musicien va construire son discours musical. Laisser parler ses émotions aide donc à construire la représentation de soi et son identité.



## II. L'IDENTITE

### 1) Définition de l'identité

- Le dictionnaire Larousse définit l'identité comme : « *Le caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe qui fait son individualité, sa singularité. (Personne qui cherche son identité) ?* »
- Le dictionnaire Le Robert définit l'identité comme: « *Le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être légalement reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments qui l'individualisent* ».

### 2) Concept de l'identité

« *L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitié, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'un personne à l'autre.* » Dans son livre « Les identités meurtrières <sup>1</sup>», Amin Maalouf exprime son point de vue sur le concept d'identité en rappelant que l'identité se construit et se transforme pas à pas tout au long de l'existence. Elle est faite de multiples appartenances, comme la religion, les origines, l'appartenance ethnique, les caractéristiques physiques ou encore la couleur de sa peau. Il insiste surtout sur le fait qu'elle doit être vécue comme un tout même si les appartenances sont multiples. Il dénonce la conception de l'identité réduite à une seule appartenance qui induit dans le comportement des hommes une attitude sectaire et souvent intolérante.

Dès lors que l'on intègre le fait que chaque individu est fait d'appartenances multiples, alors il est possible de créer des liens plus subtils et riches avec les autres.

---

<sup>1</sup> Amin Maalouf *les identités meurtrières* ed. livre de poche

### a) Du point de vue de la psychologie sociale:

Le concept d'identité développé en psychologie sociale montre la façon dont se construit l'image que nous avons de nous-mêmes en fonction des contextes sociaux dans lesquels nous vivons et des apprentissages sociaux dans lesquels nous sommes impliqués.

L'identité se construit et se transforme tout au long de notre histoire, au gré de nos multiples interactions avec notre environnement. Ceci veut dire qu'elle n'est pas une donnée intangible et immuable mais le produit d'un processus dynamique de construction sociale et historique.. Carmen Camilleri<sup>4</sup> dit ainsi que : "Malgré le caractère mouvant suivant les situations et changeant dans le temps de l'identité, le sujet garde une conscience de son unité et de sa continuité, de même qu'il est reconnu par les autres comme étant lui-même"<sup>2</sup>.

L'identité est un concept qui englobe plusieurs aspects. L'identité peut permettre de définir une appartenance à un groupe et à une communauté ayant des caractéristiques communes. Elle permet également de reconnaître le caractère unique d'un individu. Ainsi l'identité peut se décliner sous 3 formes L'identité personnelle, l'identité sociale, l'identité collective

### b) L'identité personnelle

La notion d'identité est inséparable de la notion d'appartenance. C'est à l'intérieur et par ces appartenances que se forme un système de différences L'identité aide ainsi à comprendre la construction de la réalité sociale dans la mesure où le rapport au monde s'établit à travers ces appartenances sociales et culturelles.

Selon Alex Mucchielli, l'identité est définie par un sujet selon un ensemble de critères et un sentiment interne d'identité composé de différents sentiments : unité et cohérence, appartenance, autonomie, confiance, différence, continuité, valeur et existence. Subjective, L'identité personnelle s'inscrit dans un contexte d'interrelations où l'image de soi se construit dans le regard d'autrui. Ainsi, l'autre devient un miroir mais aussi un modèle, auquel l'individu tente de s'identifier<sup>3</sup>.

Selon Pierre Tap, grâce au sentiment d'identité, le sujet va pouvoir se percevoir le même dans le temps et se vivre dans une continuité existentielle. Aspirant à une certaine cohérence, l'individu va mettre en place la fonction de personnalité en organisant ses conduites, ses aspirations, tout en cherchant à rester lui-même.

---

<sup>2</sup> Carmen Camilleri, cité par Vincent de Gaulejac in "Vocabulaire de psychosociologie, références et position 2012

<sup>3</sup> Alex Mucchielli *L'identité*, P.U.F., 1988, coll. "Que sais-je ?", 6<sup>e</sup> éd., 2004

Objectivement, chaque individu est unique et différent de tous les autres par son patrimoine génétique. D'un point de vue subjectif, l'identité personnelle renvoie au sentiment d'individualité, du « je suis moi » à la singularité de l'individu. (Certaines de mes caractéristiques me différencient et me permettent de m'identifier parmi les autres). Elle renvoie aussi à une continuité de l'espace temps (je suis toujours la même personne)<sup>4</sup>.

Pierre TAP distingue six caractéristiques de la construction et de la dynamique identitaire :

1. La continuité (ou sentiment de rester le même au fil du temps, semblable à soi-même);
2. La représentation plus ou moins stable, plus ou moins structurée, que j'ai de moi-même et que les autres se font de moi (qui correspond également à ce qui est nommé, par de nombreux auteurs, "l'image de soi" ou "le soi vécu".
3. L'unicité, ou sentiment d'être original, de se vouloir différent, au point de se percevoir unique ;
4. La diversité, ou sentiment d'être plusieurs personnages en une même personne. Cette diversité est source de richesse, mais peut également être à l'origine de sensations d'éclatement de soi, et du sentiment de dispersion ;
5. La réalisation de soi par l'action. Il s'agit de "devenir soi-même", de "se faire". Cette dimension de l'identité est articulée au "soi idéal" (ce que l'on voudrait être ;
6. L'estime de soi. C'est la façon dont on s'évalue soi-même. Elle doit être nécessairement positive pour pouvoir "aller de l'avant" ;<sup>4</sup>

Ervin Goffman conceptualise la notion de la représentation de soi et de l'identité par la théorie du rôle. Il montre que les représentations de soi ont tendance à s'institutionnaliser sous forme d'un ensemble d'attente du public à l'égard de l'acteur social. Le monde est un théâtre affirme Goffman et la vie sociale est une vaste scène où les acteurs sont amenés à respecter les rituels pour préserver la face. Dans une de ses œuvres, *Stigmate* (1963), Goffman analyse les mécanismes qui font que la société sécrète des déviants.

C'est par le biais de l'identité stigmatisée que l'auteur montre comment les différentes identités ne sont que des façades plus ou moins assumées ou rejetées. L'auteur parle d'identité réelle ou virtuelle ou le faux semblant apparaît comme une stratégie de survie<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Pierre Tap Identité style personnel et transformation des rôles sociaux bulletin de psychologie 1987  
Tome XL n° 379

<sup>5</sup> *Stigmates les usages des sociaux des handicaps Ervin Goffman, Paris, Ed. de Minuit 1977*

### c) **L'identité Sociale**

Henri Tajfel définit l'identité sociale comme « la connaissance individuelle que le sujet a du fait qu'il appartient à certains groupes sociaux avec, en même temps, les significations émotionnelles et les valeurs que ces appartenances de groupe impliquent chez lui »<sup>6</sup>

Ainsi, l'identité sociale traite de l'individu et de sa relation avec les environnements physique et social dans lesquels il vit, de ses positionnements par rapport à ceux-ci et de leurs implications sur le plan des perceptions, des cognitions et des comportements sociaux. Ces derniers dépendent simultanément de trois facteurs:

- a) la personne, et en particulier la perception subjective de celle-ci;
- b) la situation, avec ses différentes contraintes,
- c) la culture ou les croyances collectives partagées.

L'Identité sociale est objective. Elle est générée et construite à travers les expériences sociales vécues et à partir des relations entre les groupes. Le terme « groupe » renvoie à des éléments qui, à des niveaux différents, identifient l'individu. Il peut s'agir de catégories sociales comme l'âge, le sexe, la nationalité, l'ethnicité, mais, il peut s'agir également de rôles, de positions sociales telles que la profession ou d'affiliations comme l'appartenance à un groupe politique, etc.

### d) **Identité culturelle, identité collective**

Au cours de son développement, le sujet s'approprie et incorpore les normes, les valeurs et les représentations de la culture de son milieu. Il se construit ainsi une identité culturelle qu'il a en partage avec les autres membres de son groupe. C'est le phénomène dit "d'enculturation" qui commence dès l'enfance et qui dure tout au long de sa vie. La notion d'acculturation (acculturation ou rend compte de la coexistence de cultures différentes au sein d'un même territoire.

D'après Redfield, Linton et Herskovits, l'acculturation est un concept anthropologique qui désigne l'ensemble des phénomènes qui résulte d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraîne des changements dans les modèles culturels d'un groupe ou des groupes.

---

<sup>6</sup> Henri Tajfel in Serge Moscovici (sous la dir. de), *Introduction à la psychologie sociale*, tome 1, Larousse Université, Paris

### e) Les stratégies identitaires

Les stratégies identitaires sont le résultat de l'élaboration individuelle et collective des acteurs et expriment dans leur mouvance les ajustements qu'opèrent les individus ou les groupes de cultures différentes afin de réduire les conflits sociaux et les souffrances psychiques. Selon Hervé Marchal, « *il s'agit de réduire l'écart entre le monde et moi* »<sup>7</sup>.

Le "souci de l'autre" est d'après C Camilleri la dimension pragmatique de l'identité.

Les stratégies visant à une unité cohérente du moi autour d'une structure modifiée et en constante évolution relève de la fonction ontologique de l'identité. C'est l'ouverture qui permet de s'adapter à son environnement social.

On le voit, l'identité est multidimensionnelle. Elle se forme par le contact d'environnements différents. L'identité sociale et l'identité culturelle sont des dimensions très importantes à prendre en compte dans la construction de l'identité personnelle. C'est un enrichissement considérable qui peut multiplier les sources d'appartenances de l'individu qui doit rester un tout malgré le temps et les changements sociaux culturels qui jalonnent sa vie.

Ainsi, se posent les questions suivantes : La construction de l'identité sonore fait-elle références à plusieurs appartenances ? En ce qui concerne les instrumentistes classiques, s'agit-il d'appartenances esthétiques, de codes, de modèles ? Comment les identifier et les utiliser afin de pouvoir s'en émanciper et parvenir à créer une identité sonore dans une constante évolution ? Comment faire que l'élève sollicite ces dimensions identitaires dans la construction de son identité sonore?

---

<sup>7</sup> Hervé Marchal, l'identité en question Edition Ellipses 2012

### III. A LA RECHERCHE DE SON IDENTITE SONORE

#### 1) L'identité sonore

Cette question de l'identité sonore est extrêmement vaste. Elle est universelle et peut s'adresser à chaque musicien quelque que soit son esthétique. Aussi pour ce mémoire ai-je décidé d'axer essentiellement ma réflexion sur la question de l'identité sonore chez les instrumentistes classiques dans le cadre de l'interprétation. Comment parvenir à créer sa propre identité, sa propre « pâte sonore » tout en tenant compte des caractéristiques esthétiques du texte que l'on interprète ? Quels sont les différents points d'ancrages et les références que l'on peut utiliser pour connaître une œuvre ? Comment les utiliser pour entamer le processus créatif de l'identité sonore ?

Précédemment, nous avons vu que le concept d'identité regroupait la notion d'unicité : "se vouloir différent des autres". L'individu se distingue d'autrui. A "l'unité", qui est le sentiment de continuité d'être soi même et de rester soi même dans le temps s'ajoute "l'unicité" qui est le sentiment d'être incomparable. Selon Pierre Tap, cela peut aller jusqu'au refus d'imiter un modèle ou d'accepter toute ressemblance. , « *la sonorité c'est la matérialisation de son propre corps, façonné par une expérience vécue* » comme le dit Joëlle Caullier dans la corporéité de l'interprète<sup>8</sup>

Dans son ouvrage, "*les grands violonistes du XXème siècle*" Jean-Michel Molkhov nous apporte une vision intéressante de l'identité sonore des violonistes. Il souligne que les grands interprètes violonistes avaient une signature sonore singulière qui leur permettait de se différencier et de se faire reconnaître. C'est à partir d'une connaissance profonde œuvres et d'une réelle recherche sur la sonorité qu'ils ont réussi à créer leur propre identité sonore.

*« Jadis chaque grande figure du violon avait une identité forte, faite d'une sonorité reconnaissable, d'un vibrato personnel et d'un style propre, véritables signatures de son âme. Par la diffusion planétaire des enregistrements de chacun, il est aisé de pouvoir s'inspirer de tel ou tel virtuose, de prendre le meilleur de telle ou telle école pour forger son propre jeu, synthèse de milles influences conscientes ou inconscientes. Par ailleurs les concours internationaux, si précieux au développement des carrières de la plupart de jeunes artistes ont imposé des canons en termes de perfection comme d'interprétation. Rares sont les jeunes interprètes qui osent s'en écarter de peur de se voir marginalisés<sup>9</sup> »*

---

<sup>8</sup> Joëlle Caullier, « la corporéité de l'interprète », *op. cit.*, p. 145.

<sup>9</sup> Jean-Michel Molkhov. *les grands violonistes du XXème siècle* p.17

Cet extrait montre bien que les interprètes classiques peuvent exprimer leur identité par la sonorité qu'ils auront créée. Tout comme le concept d'identité que j'ai abordé précédemment, celui de l'identité sonore que je souhaite développer dans ce mémoire devrait se construire tout au long de notre parcours musical, en fonction de nos rencontres, des répertoires abordés mais avant tout sur la reconnaissance de l'affirmation de qui nous sommes, de notre singularité. C'est par la recherche et la construction de la sonorité, sur la base de points d'ancrages esthétiques, que nous pouvons ébaucher et créer une identité sonore singulière et concrète.

## 2) Etablir ses points d'ancrage pour chercher son identité sonore

Je me rappelle des premiers cours que j'ai pris en Suisse dans la classe de mon 3<sup>ème</sup> professeur Monsieur G.S. Il m'avait dit «lorsque je vous entends jouer, j'ai l'impression d'entendre une petite poupée dans une boîte à musique. Ce que j'aimerais c'est ouvrir cette boîte afin que vous puissiez sortir et exprimer votre propre personnalité à travers votre sonorité » Cette phrase raisonne encore dans ma tête, en accord avec l'éthique que voulait instaurer Monsieur G.S dans sa classe. Les étudiants venaient des quatre coins de la planète. Originaire d'Amérique du Sud, d'Américain du Nord, d'Asie ou d'Europe, chacun venait avec un bagage émotionnel, un vécu, des appartenances, des références musicales très diverses mais bien ancrées et qui ne demandaient qu'à s'exprimer. Aussi, bien que nous soyons plusieurs à étudier le même concerto et partageons nos références, nos interprétations et notre sonorité étaient bien différentes. Nous venions travailler dans ce but: façonner notre propre identité sonore. Le travail que nous menions ensemble était riche d'échanges lors des moments de master-classe car nous pouvions percevoir l'identité de chacun dans la sonorité qu'il créait pour interpréter une pièce. Ce n'est qu'à partir d'un travail approfondi d'analyse des œuvres, de leurs structures, de la reconnaissance des courants stylistiques auxquels elles appartiennent, que nous pouvions nous permettre de créer notre propre identité en cherchant la sonorité qui nous paraissait la plus représentative du texte choisi.

Ce que j'entends par créer ses points d'ancrage, ce sont des éléments concrets et représentatifs du style auquel appartient une pièce. Les comprendre et les utiliser jusqu'à parvenir à une maîtrise de ces éléments qui permet à l'interprète de s'en émanciper et de pouvoir faire entrer en jeu son identité sonore dans le processus d'interprétation.

- **Le rythme** est le point de départ de la création. C'est l'élément qui va donner son impulsion, sa durée de vie à la phrase. Son importance vitale pour le sens musical d'une pièce est comparable aux variations du rythme cardiaque qui accompagne les événements de notre vie.

Selon Dominique Hoppenot, le rythme pour qu'il soit ressenti et concrétisé doit être intériorisé<sup>10</sup>. Il est lié aux fluctuations du discours musical. Le rythme est l'impulsion vitale de la musique. Le temps musical peut ainsi

---

<sup>10</sup> Dominique Hoppenot *le violon intérieur* p.145

être considéré comme le moyen de servir le contenu affectif de l'œuvre. Toute variation rythmique ou de tempo qui n'est pas contrôlée et justifiée par rapport au texte lui fait perdre de son sens et de sa portée émotionnelle. Ainsi, le travail rythmique est un ancrage important pour faire vivre et exister le texte, lui donner tout son sens. Le rythme est lié au sens du texte

. Nous verrons de quelle manière ce point d'ancrage peut être pertinent dans la recherche identitaire du musicien et l'impact de son utilisation dans la création du geste musical.

- **Le respect du texte :** dans le cas de la musique, l'interprète rend sensible un certain rapport au monde à travers ses gestes propres médiatisant ceux d'un autre : le compositeur. C'est ce moment de contact, ou d'appropriation, qui donne sa substance à l'acte interprétatif. Deux questions doivent être soulevées lors des premiers contacts avec le texte selon Dominique Hoppenot « Que dire » et « Comment le dire ». « Que dire » revient à une vision et à une élaboration objective de l'interprétation de l'œuvre, c'est-à-dire connaître son contexte de création, les intentions du compositeur, le message qu'il voulait faire passer à travers cette création. Une œuvre est rattachée à un contexte historique et esthétique. Un travail approfondi de recherche sur l'architecture de l'œuvre, sa carrure, la symbolique des tonalités et les mouvements attractifs de l'harmonie est indispensable à mettre en place au risque de passer à côté de la substance de l'œuvre si ces paramètres ne sont pas exploités. Je me rappelle du travail que j'ai effectué sur les sonates et partitas de J.S Bach pour mon Diplôme d'Études Musicales et de la confrontation que j'ai eu avec mon deuxième Professeur Madame C.B concernant l'interprétation de ces œuvres. Nous avons chacune une vision différente et elle m'avait dit que mes choix devaient être certes argumentés mais basés sur une connaissance approfondie de l'œuvre, de sa structure et de l'esthétique à laquelle elle appartient. La construction de cet argumentaire sur l'interprétation est essentiel puisqu'il permet de concrétiser et de donner vie à l'œuvre dans le respect de celui qui l'a créée et de donner un sens, une direction dans le travail créatif de l'interprète. Ce travail créatif est plus subjectif. Il est relié à la question du « Comment le dire ? » qui peut s'effectuer à partir d'une réelle maîtrise du texte, sa substance harmonique rythmique comme nous l'avons vu précédemment et stylistique. C'est avec ses propres émotions, son ressenti intérieur et personnel que l'interprète va entrer dans le processus créatif de l'interprétation<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Dominique Hoppenot *Le violon intérieur* p. 190



- **Les enregistrements** : nous avons la chance aujourd'hui de vivre dans un siècle qui a vu naître un nombre important de grands interprètes qui ont laissé une trace de leur travail. Ecouter et confronter les interprétations par différents musiciens sur une même œuvre permet de découvrir l'âme de celle-ci mais avec des sonorités différentes, chaque musicien ayant réussi à créer sa propre pâte sonore pour interpréter cette pièce. Bien que certains interprètes apprécient plus particulièrement travailler sur tel compositeurs ou types d'œuvres et deviennent ainsi des références Ces références évoluent avec le temps et la mise en lumière des éléments stylistique des œuvres par de nouvelles sonorités.

Les enregistrements d'Henryk Szeryng des sonates et partitas de Bach pour violon seul étaient des références dans les années 1960. Ce violoniste avait une sonorité riche et pleine avec un vibrato très présent sur chaque note de la phrase musicale. Aujourd'hui, les interprétations d'Isabelle Faust ou de Julia Fischer plus axées sur un son épuré et raisonnant ont fait leur place et viennent à leur tour enrichir le panel identitaire et stylistique de ces œuvres. Nous pouvons ainsi nous inspirer de ces interprètes pour démarrer le travail d'interprétation tout en restant en réflexion sur le sens que nous souhaitons intimement donner à l'œuvre.

Ainsi, l'identité sonore de l'interprète classique peut se construire sur la base d'éléments concrets liés à la connaissance profonde de l'esthétique classique, de ses caractéristiques stylistiques, son langage codifié et théorisé par les compositeurs. J.P. Rameau par exemple laisse une trace écrite de son approche de la musique qu'il qualifiera de science dans son ouvrage traité de l'harmonie réduite à ses principes fondamentaux. L'étude des formes musicales et de leurs évolutions dans le temps, l'analyse harmonique des œuvres et des procédés d'écritures des compositeurs.

### **3) Les Musiciens et leur corps**

D'après Dominique Hoppenot, le grand absent des cours de musique chez les instrumentistes à corde c'est le corps<sup>12</sup> Il est vrai que lors de la plupart des cours auxquels j'ai assisté, le rôle du corps et du geste dans la création du son était rarement évoqué. J'entendais souvent un professeur dire à un élève « plus fort » ou « moins fort » pour que l'intensité varie. En revanche la réflexion sur le moyen de parvenir à cette variation d'intensité à savoir, le geste, était rarement évoquée. Quel geste fallait-il créer pour faire varier l'intensité et le volume sonore du son ? Lorsque, parfois, je demande à un élève de me décrire la manière dont il va s'y prendre pour exprimer une nuance, il répond généralement qu'il va appuyer plus fort avec son archet. Pourtant, d'autres gestes peuvent contribuer à la variation d'intensité d'une nuance. La vitesse et l'allongement de l'archet, qui modifie la vitesse et l'amplitude de vibration de la corde pour un instrument à cordes frottées par exemple. De nombreuses possibilités s'offrent au musicien pour concevoir le son et

---

<sup>12</sup> Dominique Hoppenot le violon intérieur p. 28

travailler la sonorité, si on lui donne la possibilité de chercher le geste approprié à la représentation sonore qu'il a au préalable créée intérieurement.

Cela étant, comme le disait Dominique Hoppenot avec un certain humour dans son livre *le violon intérieur*, « il est plus difficile de parler à des élèves leurs fesses que de leurs bras <sup>13</sup>»

Cette remarque révèle que, bien souvent, dans l'enseignement, le corps tout entier n'est pas intégré à l'image de soi. Ainsi, cela n'est pas surprenant de voir autant de musiciens pris par le trac ou le stress au moment de monter sur scène puisque la projection mentale du corps occupant la scène ne s'est pas construite tout au long de l'apprentissage. Le son a beau exister intérieurement, s'il n'est pas vécu corporellement dans l'équilibre et la détente, alors les risques de trac sont plus importants. L'écoute du musicien a beau être sonore elle doit aussi être spatiale, temporelle et éprouvée physiquement. Parler du corps pouvant se révéler être inconfortable et difficile pour les enseignants, il faut que le musicien ait lui-même représentation consciente du corps intégré à l'image de soi. Il doit aussi élaborer un langage relatif au rôle du corps et à fonction du geste qui permette à son tour à l'élève d'envisager sa pratique de manière plus familière. Si le corps est intégré à l'image de soi, une connexion est alors établie entre le corps et l'esprit du musicien qui forme un tout permettant une réelle construction du son, relatif à l'identité du musicien. Connaître son corps et l'intégrer à l'image de soi c'est aussi travailler sur l'équilibre du corps. C'est sentir que le corps entier peut être sollicité dans la création du son. Il s'agit de prendre conscience que la musique doit être imaginée et intériorisée à travers le rythme notamment comme nous l'avons vu dans les points d'ancrage. Si l'élève est capable de reproduire vocalement ou corporellement un rythme, ou une mélodie, il aura une conscience corporelle du son. Cela revient à appréhender la musique par le corps. Ainsi, la qualité du geste sera anticipée, et éprouvée par le corps ce qui permettra un travail de la sonorité plus concret et sensible.

Intégrer le corps à l'image de soi c'est aussi avoir la capacité de se projeter mentalement dans sa pratique. C'est se visualiser entrain de jouer, visualiser et concevoir son geste et l'éprouver mentalement. Le trac est bien souvent le fruit d'un manque de visualisation de nous-mêmes en situation de concert par exemple. Le musicien arrive sur scène puis se rend compte soudain qu'il va devoir rester devant le public et jouer son programme sans aucune interruption... Plusieurs questions viennent alors à son esprit : « comment dois-je me placer par rapport au public ? Comment vais-je occuper l'espace ? Comment bouger ? Dois-je regarder le public ? On ne sait plus quoi faire de son corps puisqu'on ne l'a pas visualisé sur scène !

Visualiser ces situations permettrait à des musiciens professionnels de mieux vivre leurs passages sur scène et de travailler avec une nouvelle constante importante à l'esprit, habiter pleinement la scène et par conséquent se rendre davantage disponible à l'acte de création sonore puisque l'esprit est libéré de toute sensation de trac ou de gêne corporelle.

---

<sup>13</sup> Dominique Hoppenot *le violon intérieur* p 38

#### **4) Quelques approches méthodiques et de la conscience corporelle**

Il existe différentes approches pour appréhender son corps et mieux le connaître que j'ai pour certaines essayé et qui devraient idéalement être proposées dans les cursus d'enseignement. Ne serait-ce que sous forme de stages afin de permettre aux élèves de d'entamer un processus de réflexion sur le rôle du corps dans la création du son.

##### **a) La méthode Fendelkrais**

Cette méthode fût inventée par Moshé Fendelkrais, né en Russie en 1904. Ce docteur en sciences physiques diplômé de l'ESTP de Paris participe à l'introduction du judo en France suite à sa rencontre avec Jigoro Kano, fondateur du Judo en 1933. De la rencontre de ses deux compétences de physicien et maître en arts martiaux, Moshé Fendelkrais va développer une conception du corps comme réalité physique des poids et des masses organisées dans l'espace, un jeu de force debout pour se mouvoir. Une blessure au genou déterminera l'orientation de son travail. Il se tournera vers lui-même et ses possibilités en se penchant sur la mécanique interne de son corps.

Cette méthode permet de :

- réduire, voire faire disparaître les tensions, fatigues, douleurs ;
- découvrir de nouvelles façons de bouger ;
- révéler des potentialités inattendues ;
- retrouver un fonctionnement plus efficace et harmonieux...

La méthode Fendelkrais est très appréciée des danseurs et musiciens pour éviter les blessures, et étendre leur répertoire.

Lors des séances, les mouvements sont effectués lentement, sans efforts musculaires inutiles, sans esprit de compétition. Chacun agit à son propre rythme et expérimente pour lui-même la solution la mieux adaptée à ses schémas de comportement. Lors des séances individuelles le praticien invite la personne à être à l'écoute d'elle-même et lui suggère de façon douce, précise et non intrusive de nouvelles possibilités d'organisation.

## **b) La physiothérapie**

En 2011 j'ai effectué un stage de physiothérapie à la haute école de musique de Lausanne avec une thérapeute spécialisée chez les musiciens. La physiothérapie est une discipline de la santé qui intervient sur le domaine de la prévention. C'est aussi un moyen d'évaluation diagnostic de traitement et de réadaptation de certaines déficiences neurologiques ou fonctionnelles de la personne. Le rôle de la physiothérapie est d'aider à recouvrer toutes les capacités maximales fonctionnelles selon ses capacités de récupération.

La physiothérapeute que j'avais rencontré à l'occasion de ce stage, Madame Johanna Gutzwiller, a orienté son travail sur les mécanismes fonctionnels du geste du musicien. Nous avons abordé les divers aspects qui regroupent la notion de conscience corporelle et intellectuelle des musiciens:

- Le travail quotidien du musicien, (investissement corporel et intellectuel)
- Connaître son corps pour en prendre soin
- Développer une gestuelle adaptée à la production sonore.

A partir de ces 3 axes, nous avons réalisé que le travail devait se construire sur une bonne connaissance de ses capacités de concentration pour mieux l'organiser dans la journée. Prendre soin de son corps comme un athlète qui prépare une compétition préviendrait de nombreux maux tels que les tendinites ou déchirures musculaires que contractent les musiciens professionnels ou en cours de formation. Mais cela éviterait également à de jeunes élèves qui débutent d'assimiler leur pratique à une quelconque souffrance physique ou malaise. Nous avons parlé du geste et de la préparation physique du corps à l'émission du son. Quelques massages et exercices permettent de s'échauffer et de commencer la pratique de l'instrument dans un état physique de détente et de tonus idéal à la construction du son. Là encore nous parlons de l'équilibre corporel. A partir du moment où le musicien prend son instrument, il doit se trouver dans un parfait équilibre physique pour pouvoir intégrer l'instrument à son schéma corporel. L'enseignant doit prendre en compte la morphologie de chacun pour amener l'élève à prendre conscience par lui-même son propre schéma corporel afin qu'il puisse intégrer son instrument de manière plus familière.

Suite à ces exercices, nous avons essayé de jouer chacun notre tour en écoutant attentivement le son, sa projection sa substance. Ce temps consacré à l'écoute du son était aussi dédié à l'écoute de son corps. Comprendre pourquoi et par quel dysfonctionnement mécanique et gestuel le son ne sortait pas comme le musicien le souhaitait.

Ce stage m'a fait prendre conscience à quel point une bonne connaissance du corps et de son fonctionnement permettait de pratiquer l'instrument de manière beaucoup plus sensorielle, naturelle et familière. Ces quelques

notions je souhaiterais les développer dans mes compétences d'enseignante et les incorporer à mon enseignement.

### c) **La Sophrologie**

La Sophrologie est un ensemble de méthodes dont le but est d'étudier et de développer la conscience du corps en harmonie avec l'esprit. Plusieurs pratiques sont mises en place dans cette démarche de recherche d'harmonie consciente comme des exercices respiratoires et corporels en mouvement, et les techniques de sophronisation statiques qui se pratiquent généralement assis basées sur la concentration et la visualisation. La sophrologie exerce le mental à acquérir une perception claire du corps et à mieux le situer dans l'espace. Au fil des entraînements, on apprend à écouter son corps, à se le représenter tel qu'il est, et à l'habiter. Cette connaissance renforce le sentiment de confiance en soi et de sécurité intérieure. La pratique de la sophrologie chez les musiciens aide à découvrir son corps, ses limites, prendre conscience du geste effectué en harmonie avec la respiration et dans le respect du corps.

Les situations de stress et de trac sont bien souvent dû au fait que le musicien avant d'entrer sur scène ne s'est pas projeté en situation de concert ou de représentation scénique comme je l'expliquais dans la partie du rapport au corps. La sophrologie peut permettre d'appréhender ce travail de visualisation nécessaire à la mise en place d'une harmonie entre le corps et l'esprit.

## 5) **Le rapport à l'instrument**

Bien souvent, le rapport que les musiciens entretiennent avec leur instrument n'est pas conceptualisé lors des cours, ou rarement abordé lors de discussions des musiciens instrumentistes entre eux. Contrairement aux chanteurs pour qui le corps est l'instrument émetteur direct du discours musical du musicien. Chez les autres instrumentistes, la représentation de l'instrument de musique est directement liée à la production du son et non comme le prolongement de nous-mêmes, révélateur de notre sensibilité artistique, de notre identité.

Hors, suite à différentes observations que j'ai menées ces deux dernières années, je constate que bien souvent la dialectique de l'expression musicale n'est pas liée au geste instrumental.

La posture, la manière de tenir l'instrument est souvent abordée de manière à ressembler à une modèle type. Je me rappelle encore de mon premier professeur de violon qui me disait de tenir mon violon à la manière d'un soliste mais cette conception de la posture était abstraite, basée sur une image qui n'avait aucun lien avec ma propre physiologie. La morphologie de chacun est différente, et l'installation ergonomique de l'instrument doit se faire dès le début de l'apprentissage et ne doit pas se baser sur des standards. Chaque violoniste n'a pas besoin d'un coussin ou d'une barre pour tenir l'instrument le tout est de le voir et de faire prendre conscience à l'élève que la familiarité qu'il va développer avec son instrument ne pourra se faire que si il a réussi à comprendre que son instrument doit s'intégrer à son schéma corporel et non l'inverse. Force est

de constater que si la notion de posture n'est pas présentée à l'élève de manière logique grâce à l'appui de sensations concrètes qu'il peut éprouver, alors il n'y aura probablement pas de relation familière établie avec l'instrument. Et pourtant les sensations sonores que le corps peut ressentir lorsqu'un lien familier est établi avec l'instrument facilitent réellement l'apprentissage et le travail sur la production sonore. J'ai fait cette expérience avec certains de mes élèves en cours particuliers qui ne se sentaient pas à l'aise avec leur instrument. Nous avons travaillé la posture en fonction de leur équilibre corporel initial. Nous avons travaillé sur l'axe vertical du corps qui devait être parfaitement aligné des pieds à la tête. A partir de cet axe nous avons travaillé sur la notion d'équilibre et de détente et à cet instant seulement les élèves ont pris leur instrument de manière à ce qu'il soit en accord avec leur propre schéma. Ils venaient de réaliser l'importance de l'accord entre l'instrument et le corps. Le rapport étant ainsi établi et indissociable de la pratique.

Les souvenirs que j'ai de mes premiers cours d'instrument sont pour la grande majorité liés au travail de posture, ou comment bien tenir son instrument et à l'enchaînement correct des morceaux et études préparés de manière mécanique. Les notions de conscience corporelle, du geste étudié et créé en vue du travail de la sonorité sont arrivées bien assez tard dans mon apprentissage alors que je préparais mon diplôme d'études musicales.

C'est mon deuxième professeur qui a commencé à me parler de ces notions. L'importance du confort dans la posture pour un jeu détendu et affirmé notamment. Quelques années plus tard, ce travail s'est élargi sur la recherche profonde de la sonorité avec mon 3<sup>ème</sup> professeur. Je me rendais compte l'impacte incroyable que ce travail de ressenti corporel et de préparation du geste pouvait avoir sur mon jeu et ma sonorité ; alors que je m'acharnais pendant plusieurs mois parfois pour arriver à exécuter parfaitement bien geste par la répétition, je prenais soudain conscience qu'en anticipant le résultat sonore que je souhaitais et en essayant de trouver le geste qui me permettrait de parvenir à ce résultat. Mon travail était beaucoup plus efficace car guidé par une image sonore précise que je souhaitais produire. Cette prise de conscience de l'attention à porter au geste dans le processus de création sonore m'a tant interpellé et changé ma manière de travailler et de concevoir l'image sonore d'une œuvre que j'ai décidé de chercher des dispositifs de recherche sur le geste que je puisse mettre en place lors des cours individuels ou collectifs que je dispense. Ainsi me suis-je questionnée sur le sens du mot geste et comment présenter à mes élèves cette notion comme un élément important dans le processus de création leur identité sonore.

A la différence d'un mouvement relatif à un acte mécanique comme celui de la marche qui permet à un être humain de se déplacer par exemple, le geste, transmet à autrui une intention de communication.

Comme le décrit Laurent Blum dans le numéro du cahier d'ethnomusicologie consacré au geste instrumental et à la transmission musicale.

« *La particularité du geste s'appuie sur la force d'intention de celui qui anime son corps*<sup>14</sup> ».

Le Geste est révélateur d'une intention et suivant la manière dont il sera effectué, il prendra des significations bien différentes. Suivant l'intensité qu'un chef d'orchestre va mettre dans son geste, les musiciens ne répondront pas de la même manière. L'anticipation et la précision du geste seront alors déterminantes dans le rendu sonore. Le geste étant considéré comme vecteur d'émotion, on peut ainsi parler de geste musical.

Le rôle implicite d'un interprète est de rendre sensible et accessible une œuvre à travers ses gestes, ceux d'un autre, le compositeur. Donner substance à l'acte interprétatif demande une préparation, une projection de mentale et intérieur de ce que l'interprète souhaite transmettre à autrui. C'est faire corps et penser physiquement la pièce. Ressentir les énergies émotionnelles que le compositeur souhaite traduire par sa création. Afin que l'acte créatif du geste soit pertinent, pleinement ressenti et affirmé, l'interprète se doit de faire appel aux émotions qui l'anime et font résonance à son identité lorsqu'il écoute la pièce et lorsqu'il l'interprète. Ce moment se constitue dans un rapport de projection informée de soi. C'est en cette dimension que le travail instrumental du geste me semble important à incorporer à l'enseignement instrumental classique dans la continuité et la régularité tout au long du cursus d'apprentissage. En fonction, de ce que voudra exprimer un instrumentiste, l'acte créateur du geste déterminera le résultat sonore

. Lorsqu'il m'est arrivé de prendre en cours des élèves qui pratiquaient le violon depuis plusieurs années, je me suis aperçu que certains jouaient de manière mécanique, sans aucune intention avec des gestes qui n'étaient pas affirmés. Lorsque je leur demandais de quelle manière ils préparaient leurs morceaux, ils me répondaient qu'ils jouaient et que du moment qu'ils arrivaient à jouer le morceau sans s'arrêter qu'ils étaient satisfaits. Je leur demandais ensuite s'ils se sentaient bien avec leur instrument, certains me répondaient qu'ils étaient en difficulté pour réaliser un geste technique particulier.

Ainsi nous avons commencé à aborder la question de la posture qui selon leur point se rapportait à une attitude figée, une image à imiter mais dénuée de sens. Bien souvent la posture n'est pas abordée dans un contexte de confort de jeu qui peut conduire à l'élaboration d'une sonorité précise en fonction de son propre schéma corporel.

---

<sup>14</sup> Laurent Blum Cahier d'ethnomusicologie geste instrumental et transmission musicale  
<http://ethnomusicologie.revues.org/174>

Pour concevoir le geste, les élèves doivent pouvoir entendre et éprouver physiquement et émotionnellement la différence entre un mouvement effectué pour faire sonner la corde et le geste, réfléchi et anticipé qui conduit à une production sonore, qu'ils auront préalablement imaginé.

*« A telle qualité du geste correspond une certaine qualité sonore, jouant sur différents paramètres musicaux. Ainsi un geste juste produira-t-il un son juste, non pas celui à hauteur "juste", mais comportant une forme dynamique précise. Celle-ci, non seulement, correspond à ce que le joueur a voulu entendre intérieurement et faire entendre, mais imprime également quelques contrastes aux sons produits <sup>15</sup>*

La musique naît donc d'une combinaison de gestes qui produisent des composantes sonores et demeurent le point de départ vers l'élaboration de structures C'est alors qu'elle devient vivante par des énergies sonores, matières et mouvements, mises en jeu dans le temps et dans l'espace donnant naissance à un paysage sonore.

## **6) Le rôle de l'imaginaire dans le processus créatif du geste et de l'identité sonore**

L'image aide à simplifier une représentation que l'on veut se faire d'un objet abstrait. C'est rendre visible ou palpable ce qui ne l'est pas. Dans *Les Voies de l'imaginaire enfantin*, Georges Jean écrit :

*« La vie imaginaire est beaucoup plus qu'un besoin vital, c'est une nécessité <sup>16</sup>». 1. Ainsi pour un artiste musicien l'imaginaire peut permettre à la fois de se créer un environnement favorable à la création sonore et de rendre concret et palpable un objet sonore, donner vie à ses propres sentiments et émotions.*

*Avant le son, le geste, avant le geste, l'état intérieur Plus loin de la technique, celle-ci le plaisir, l'expérience, la transmission. L'esprit avant que la lettre, le cœur avant que l'intelligence »*

*Maurice Martenot*

---

<sup>15</sup> Apollinaire Anakesa Kululuka *du fait gestuel à l'empreinte sonore pour un geste musical p10* APC-MCX, Atelier n° 37 - «Complexité à l'oeuvre : musique, musicologie, spectacle vivant»

<sup>16</sup> Georges Jean *Les Voies de l'imaginaire enfantin : les contes, les poèmes, le réel*, 1979, Paris, Éditions du Scarabée, coll. Pédagogies nouvelles, p 150



L'imaginaire dans le processus de création de la sonorité aiderait par exemple à rendre palpable une sensation auditive si elle est associée à d'autres sens. Le toucher, un son que l'on peut qualifier de doux, de râpeux,... Le goût, un son acide, un son moelleux... La vue, l'évocation d'une image, d'un paysage ombrageux clair, lumineux... Cependant, ce langage sensoriel qui peut permettre aux musiciens d'aborder l'écoute grâce à des sensations familières ne doit pas être enfermante et doit pouvoir se développer librement chez chaque musicien de manière inhérente à son propre ressenti et non par rapport à un langage que le professeur lui aura imposé. Nous verrons par la suite certains dispositifs qui peuvent permettre d'aborder cette notion d'imaginaire sensoriel.

Concevoir le geste par l'imaginaire à visualiser intérieurement la sonorité. Imaginer c'est anticiper le résultat sonore auquel on aspire. Une idée musicale, une suggestion ne prend de valeur en musique que si elle est éprouvée par les sens<sup>17</sup>.

Le travail du geste doit être mené par l'écoute. Plusieurs phases entrent en ligne de compte dans la conception du geste. Il y a l'écoute du son, puis son intériorisation mentale qui permet de l'imaginer et de le concevoir. Ainsi l'image sonore est anticipée. Elle peut maintenant être recherchée par le geste.

Lorsque la sensation sonore est juste, il y a résonance. Cette sensation qui a préalablement été intériorisée vient de nous même. Un geste imaginé et juste permet de libérer l'activité créatrice. Ainsi le geste permet de révéler notre sensibilité, de nous révéler par notre sonorité.

#### **IV. LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITE SONORE A TRAVERS QUELQUES DISPOSITIFS D'ENSEIGNEMENT.**

Interroger l'identité sonore des interprètes classiques m'a conduit à essayer de penser mon enseignement en prenant en compte l'identité de mes élèves afin de leur permettre de se sentir considérés comme des individus à part entière. La construction de l'identité se faisant dans un rapport entre l'unicité et les relations que l'individu entretient avec la société, il me semblerait assez logique que les cursus soient pensés avec des dispositifs de cours individuels et collectifs dès les premières années d'apprentissage. Les dispositifs individuels étant relatifs à l'aspect personnel de la construction identitaire de l'individu qui se retrouve face à lui-même. Dans la situation d'un musicien il se retrouve face à, l'élaboration de sa sonorité. Quant aux dispositifs collectifs, ils relèvent de la part sociale de l'individu qui se construit à travers le regard des autres, dans une dynamique interrelationnelle et d'altérité. Dans ce cadre là, les élèves s'écoutent et échangent ensemble sur le concept de sonorité, sur la base d'un socle de connaissances théoriques commun. C'est à partir de ces connaissances et de leur utilisation réfléchie que le musicien peut entamer un processus de

---

<sup>17</sup> Dominique Hoppenot Le violon intérieur p.68

création de l'identité sonore en s'émancipant de ces connaissances. A ce titre toute démarche d'émancipation doit se faire sur la base de choix argumentés.

J'accorde une grande importance à l'intégration de cette notion de concept d'identité sonore au sein de l'enseignement car à mes yeux, les musiciens qui viennent prendre des cours ont des objectifs et des attentes précises ; qui doivent être pris en compte dans la construction de leur apprentissage. Ils viennent d'eux-mêmes et doivent ressortir des cours et de leur pratique en étant eux-mêmes, enrichis par de nouvelles expériences, de nouvelles appartenances qui leur permettent de se découvrir et de construire leur identité. Ce processus de construction identitaire, se fait en fonction de ce qu'est l'élève, sur la base de ses connaissances et de ses aspirations. La construction de ce processus identitaire doit pouvoir se faire sur toute la durée d'un cursus d'apprentissage. En tant qu'enseignante, je souhaite concevoir des dispositifs de cours individuels et collectifs qui permette aux élèves d'avoir en tête qu'ils sont uniques et que la musique peut devenir un moyen d'exprimer leur identité.

### **1) L'émergence de la sonorité, le culte du beau son**

La recherche du beau son fait parti des principaux axes de travail des musiciens. Beaucoup de professeur demandent à leurs élèves, de jouer avec un beau son. Mais qu'entendons-nous par « beau son » ? Quelle signification esthétique se cache derrière cette expression ? De quelle manière travailler quotidiennement le son ? Comment conceptualiser sa propre sonorité ?

La sonorité pouvant être reliée au concept d'identité sonore, il y a donc recherche d'une sonorité nouvelle, singulière qui est censé refléter une personnalité.

Pour certains, la technique doit précéder le travail de la sonorité. Pour d'autres, la sonorité est le point de départ du travail, elle est à l'inverse au service de la technique car imaginée et générée intérieurement. Le culte du beau son renvoie bien souvent à des canons esthétiques dans lesquels nous nous enfermons au détriment de l'une émancipation de l'identité sonore de chacun. Le culte du beau son occulte parfois le plus important, l'expression des sentiments. L'interprétation d'une œuvre par un musicien n'est pas la même tout au long de sa vie. Selon les événements qui viennent jalonner notre existence, nous n'envisagerons pas de la même manière son interprétation. Les aléas de l'existence faisant ainsi du jeu musical quelque chose en mouvement.

## 2) Apprendre à générer son identité sonore

Revenons sur ces points d'ancrage qui peuvent permettre aux élèves de construire leur identité sonore et leur mise en place au sein de dispositifs d'enseignements. Je souhaite les exposer ici d'après mon expérience personnelle en tant qu'enseignante par le biais de dispositifs que j'ai expérimenté et en tant qu'étudiante en formation de musique de chambre.

### a. Dispositif d'enseignement collectif

Le premier de ces dispositifs est issu de la séquence de cours que j'ai conçu dans le cadre du travail à réaliser pour la validation de l'unité enseignement en responsabilité. J'ai choisi de concevoir un dispositif de cours collectif pour des élèves débutants en première année de violon. Les apprentissages visés étaient les suivants :

- Apprendre à se mettre en situation de créateur
- Apprendre à se servir des sonorités, timbres et modes de jeu de l'instrument.
- Apprendre à utiliser les notions techniques et musicales abordées en cours de violon dans le cadre d'un atelier de création afin de donner une nouvelle dimension à leur démarche d'apprentissage de l'instrument.
- Apprendre à écouter et à avoir un regard critique sur la sonorité
- Apprendre à donner du sens à un texte avec la voix et l'instrument.

Les trois élèves qui ont participé à cette séquence de cours étaient âgés de 6 à 8 ans.

-Partir de ses savoirs et de ses connaissances pour construire son apprentissage

Lors de la première séance, j'ai proposé aux trois élèves de créer une histoire de toute pièce et en parallèle un discours musical qui viendrait soit illustrer le récit, soit venir en contrepoint de celui-ci. Ils ont choisi de créer leur récit sur le thème de l'équitation qu'ils connaissaient toutes les trois. Ils ont commencé par élaborer leur récit puis ont réfléchi ensemble au discours musical. Ils ont fait l'inventaire des connaissances qu'ils avaient en violon et qui pouvait leur servir de point de départ. En choisissant des éléments rythmiques associés à ces connaissances, elles ont commencé à trouver un discours musical qui leur plaisait. Peu à peu, une certaine familiarité s'est développée avec l'instrument ce qui leur a permis d'avoir la disponibilité nécessaire à l'exploration de nouvelles hauteurs. Ils ont ainsi progressé sur le placement de la main gauche en intégrant l'utilisation de nouvelles notes.

### **b. Le rôle de l'altérité dans la construction de l'identité**

Au fil des séances, je commençais à cerner leurs personnalités et leur comportement seul ou en groupe. Ils avaient toutes les3 des manières très différentes de s'exprimer, plus ou moins affirmées et sûre d'eux et de leurs connaissances. L'un des objectifs de ces séances était de les amener à échanger de manière égale sur toute la durée du cours. Chacun devait venir en cours avec ses idées et pouvoir les exprimer librement. Chaque idée était alors explorée par les trois élèves qui avaient la possibilité de venir enrichir l'idée initiale. Le choix de conserver une idée telle qu'elle était présentée au départ ou de la modifier se faisait de manière collégiale. J'ai pu constater au fil des séances qu'ils acceptaient les différences de chacun dans leur manière de présenter les idées et de les développer. Ainsi de forgeait au fil des séances une identité créatrice et sonore bien singulière mais toujours dans l'ouverture et l'acceptation des différences.

### **c. L'imaginaire au cœur de geste instrumental**

Lorsque les élèves se présentaient leurs idées musicales en début de séance, ils devaient également les faire apprendre aux autres. De cette manière ils ont pu constater que c'est parce que le geste est construit et anticipé mentalement que le résultat sonore sera en adéquation avec ce qu'ils avaient imaginé. C'est grâce à un langage, familier relatif à des textures et des goûts, des images, qu'ils ont réussi à se faire apprendre leurs idées musicales. A l'aide langage qui leur correspondaient.

### **d. L'écoute et le geste au service de la création musicale**

Les supports qu'ils avaient à disposition étaient un cahier dans lequel ils pouvaient inscrire à leur manière l'évolution du récit parlé et du récit joué à l'instrument. Ils avaient aussi la possibilité d'utiliser un enregistreur numérique pour pouvoir garder une trace de leur travail. L'enregistreur leur a permis de s'écouter différemment, avec du recul et de réellement faire avancer leur travail sur la sonorité. Ils arrivaient par l'écoute à distinguer la sonorité des autres. Un regard critique s'est ainsi peu à peu éveillé. L'écoute, leur a permis prendre conscience que la sonorité pouvait être au cœur même de la création. Ils essayaient de jouer ensemble et percevaient distinctement sur l'enregistrement que l'un d'eux disait : « 1, 2, 3 » pour donner le départ ce qui ne leur plaisait pas car cela venait parasiter l'air qu'elles venaient de créer. Ils ont ainsi décidé de travailler le geste pour donner le départ. La fonction du geste comme élément de communication entre les musiciens est apparu évident à leurs yeux.

### **e. Le rythme au cœur de la création de l'identité sonore**

La fonction du geste est apparue comme élément qui impulse le discours musical. Suivant sa vitesse, son amplitude et sa force, il détermine la substance de la sonorité et le caractère du discours musical. La fonction est devenue capitale dans la construction du discours musical et des émotions qu'il véhicule.

L'élaboration de cette séquence de cours m'a permis de constater que la mise en place de ces points d'ancrage dans les dispositifs d'enseignement semblait pertinente et donner du sens à l'apprentissage des élèves qui arrivaient à mieux conceptualiser leur pratique de manière concrète. Participer à cette séance leur a apporté une ouverture sur l'acte de création musicale dans leur pratique en lien avec la recherche de sonorité. Ils ont aussi eu la possibilité d'affirmer leur choix, construits sur des acquis théoriques précis et de les développer grâce au travail collectif effectué dans le dialogue et l'altérité avec les autres. Ce dispositif m'a aussi permis de concevoir ma posture d'enseignante par rapport ce concept d'identité sonore. Je me suis positionnée durant cette séquence comme étant un professeur ressource présent pour les guider dans leur démarche tout en gardant une posture bienveillante qui supervise et reprends en main l'élaboration des apprentissages lorsque les élèves ne savent plus dans quelle direction orienter leur progression.

### **3) L'identité sonore sein d'un dispositif de cours individuel**

J'ai reçu en cours une élève en milieu de second cycle Gaëlle qui travaillait un concerto pour violon d'Antonio Vivaldi. Après me l'avoir joué une première fois, je lui ai demandé de m'expliquer de quelle manière elle avait abordé le travail de cette œuvre. Elle ne connaissait pas le contexte historique de création de l'œuvre, et n'avait pas établi de lien entre son interprétation et la structure de l'œuvre. Elle ne savait pas comment faire évoluer son jeu instrumental dans lequel elle n'était pas à l'aise.

#### **a. Le respect du texte**

Je lui ai demandé de faire quelques recherches sur la période baroque et sur le compositeur Antonio Vivaldi pour le cours suivant à l'aide de tous les supports qu'elle avait à disposition. Elle est revenue la semaine suivante avec en me citant des éléments stylistiques qui caractérisaient la musique concertante de Vivaldi. Des parties solistes virtuoses, une sonorité épurée sans vibrato qui était utilisé à des fins ornamentales qu'elle avait pu déceler sur les enregistrements des concertos de Vivaldi. Nous sommes partis de ces éléments et je nous avons cherché ensemble à comprendre la structure de la pièce, comme on plan tonal, et harmonique. Nous avons ainsi défini les phrases afin leur donner du sens. Ainsi le travail a débuté avec comme base le respect du

texte, de sa construction et de ses caractéristiques stylistiques. Nous avons ensuite axé notre réflexion sur la sonorité. Gaëlle a parlé de sonorité épurée avec peu de vibrato.

Je lui ai demandé de chercher le geste musical qui selon elle correspondait à ce son épuré qu'elle avait imaginé. Au fil des séances, la conceptualisation du geste a pris une place importante dans son travail journalier et ce geste à peu à peu généré les contours d'une sonorité, la sonorité qu'elle avait imaginée. Cette recherche de sonorité l'a peu à peu conduite à penser l'œuvre dans sa globalité, tempérée par le schéma tonale auquel elle a essayé d'apporter une certaine singularité afin de donner du relief au discours musical.

Dans ce dispositif, Gaëlle et moi avons utilisé comme point d'ancrage principal, le texte. Une connaissance approfondie du texte lui a permis de construire un socle de connaissances historique, théorique et stylistique sur lequel elle a pu bâtir un solide argumentaire pour ses choix musicaux. Les enregistrements lui ont donné un aperçu de la sonorité des violons baroques dont elle s'est inspirée pour imaginer et créer sa propre « pâte sonore » tout en étant consciente de ses capacités techniques et des qualités sonores de son instrument. Cette démarche a fait évoluer Gaëlle dans sa démarche d'apprentissage vers une approche plus concrète basée sur des références factuelles.

#### **4) Identité sonore de groupe**

La pratique collective fait partie des apprentissages essentiels du musicien classique. Elle se décline en partie sous la forme de la musique de chambre. Plusieurs individus, définis chacun par une identité sonore déjà présente se retrouvent pour travailler ensemble sur l'élaboration d'une sonorité commune. Pour qu'un travail de groupe puisse se réaliser dans la meilleur entente possible, il faut trouver des points d'ancrage communs.

A l'occasion des semaines de musique d'ensemble du Cefedem Rhône-Alpes, j'ai travaillé avec un groupe d'étudiants sur le Quintette pour clarinette et quatuor à cordes de Johannes Brahms. Pour débiter ce travail, nous nous sommes appuyés sur les consignes du formateur qui nous suivait pour ce projet. Nous avons commencé par écouter plusieurs enregistrements réalisés à des époques différentes et réfléchis au rôle de l'agogique (légères variations rythmique ou de tempo dans le discours musical) dans la conceptualisation de l'interprétation de la pièce. Nous avons notamment écouté une interprétation du Quatuor Rosé qui datait du début du XXème siècle et une version enregistrée en 2010 par le Bennewitz Quartett qui jouait avec une jeune clarinetiste, Han Kim âgé de 14 ans. A l'écoute de ces deux versions nous constatons une réelle différence sur la sonorité des instrumentistes à cordes.

En ce qui concerne la version du Quatuor Rosé nous avons trouvé le son très généreux et « épais ». Tandis que la version du Bennewitz Quartett laissait entendre une sonorité plus variée dans le discours avec un panel plus large d'intensité de vibrato. L'agogique était beaucoup trop marqué à notre goût dans l'interprétation du

quatuor Rosé. Aussi avons-nous décidé de nous inspirer des sonorités de ces deux enregistrements pour créer au fil des répétitions notre propre pâte sonore. L'emploi de l'agogique s'est affiné avec la connaissance du schéma tonal de l'œuvre. Chacun a pu apporter un peu de ses connaissances à l'élaboration de la sonorité et de l'interprétation et chaque possibilité a été explorée et choisie collégalement. Le travail sur l'articulation fut abordé dans une recherche commune du geste instrumental. Cette expérience a conforté mon point de vue sur le fait que les identités sonores peuvent se générer même collectivement à partir d'un socle de connaissances commun à partir duquel nous pouvons nous émanciper pour élaborer une sonorité singulière et unique.

## CONCLUSION

Le travail de recherche sur ce mémoire m'aura permis d'entamer de manière concrète une réflexion que je souhaite poursuivre tout au long de ma carrière d'enseignante, celui de la recherche de sa propre sonorité. Celle qui permet à chaque musicien de se différencier et de se faire reconnaître. Celle qui permet à chacun de s'exprimer à travers sa propre sonorité. Cette identité se construit sous deux dimensions complémentaires. Pour illustrer ce propos, je vais de nouveau employer des termes issus des *Identités meurtrières* d'Amin Maalouf qui dit que nous sommes dépositaires de deux héritages. L'un, « vertical », lui vient de ses ancêtres, des traditions, de son peuple, de sa communauté religieuse ; l'autre « horizontal », lui vient de son époque, de ses contemporains<sup>18</sup>. Pour les musiciens classiques, l'identité sonore peut se construire avec le temps grâce à ce socle de connaissances théoriques sur l'esthétique classiques (aspect vertical) et à la fois sur une ouverture et une recherche permanente d'élaboration et de création pour faire avancer et évoluer l'esthétique qui se construit par les rencontres et les événements qui viennent jaloner notre existence. (Dimension horizontale).

Eprouver les dispositifs que j'ai élaborés cette année notamment lors de ma séquence de cours et avec mon élève Gaëlle, m'a fait réfléchir sur la posture que je souhaite adopter en tant qu'enseignante. C'est une posture qui se veut attentive et bienveillante, basée sur l'écoute et le respect de l'élève dans toute sa singularité. C'est l'aider à se projeter dès ses premières années de pratique dans la peau d'un musicien à part entière qui a la possibilité de s'exprimer et de créer à travers sa pratique. Permettre à un élève de mieux se connaître c'est lui donner la possibilité d'être plus ouvert et disponible pour les autres dans la vie de tous les jours et dans sa pratique musicale. Cette dernière remarque peut nous conduire à nous interroger sur une éthique éducative davantage fondée sur l'identité de l'élève et de ses attentes.

---

<sup>18</sup> Amin Maalouf *Les identités Meurtrières*





## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages :

- Joëlle Caullier, « *la corporéité de l'interprète* », , p. 145.
- Dominique Hoppenot *le violon intérieur* p 29
- Amin Maalouf *Les identités meurtrières*
  
- Jean-Michel Molkhou.*les grands violonistes du XXème siècle* p.17
- Alex Muchielli *L'identité*, Paris, Editions PUF, 1999, p60
  
- Hervé Marchal, *l'identité en question* Edition Ellipses 2012

### Reuves :

- Roland Barthes, « *Le Grain de la voix* », *Essais critiques III, L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 236-245.
- Apollinaire Anakesa Kululula *du fait gestuel à l'empreinte sonore pour un geste musical*  
*par p10APC-MCX, Atelier n° 37 - «Complexité à l'oeuvre : musique, musicologie, spectacle vivant»*
- Georges Jean, *Les Voies de l'imaginaire enfantin : les contes, les poèmes, le réel*, 1979, Paris, Éd du Scarabée, coll. Pédagogies nouvelles, p 150
- Gérard Authelain *La création musicale grandeur nature les Môméludies une aventure à suivre*, Courlay /Fuzeau 1995

### Sites internet:

- Laurent Blum Cahier d'ethnomusicologie geste instrumental et transmission musicale  
<http://ethnomusicologie.revues.org/174>
  
- Methode Martenot pdf  
[http://www.studentcrlg.be/src/php/download/download\\_syllabus.php?id=57&PHPSESSID=0qs19olaiifv55lvmid4tevpm5](http://www.studentcrlg.be/src/php/download/download_syllabus.php?id=57&PHPSESSID=0qs19olaiifv55lvmid4tevpm5)
  
- Pierre Tap Les constituants de l'identité  
<http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.1998.jduval&part=3755>

## REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Dominique pour son écoute et ses conseils.

Je remercie également Gérald Venturi Olivier Barraud qui ont accepté de me recevoir en entretien

Je remercie Laure Villemin qui a eu la gentillesse de m'accueillir pour la mise en place de ma séquence de cours ainsi que ses élèves qui ont participé à l'ensemble des cours. Grâce à leur participation j'ai pu construire une partie de la réflexion de ce mémoire.

Je remercie mon élève Gaëlle qui bien voulu essayer le dispositif de cours individuel que je lui ai proposé

Je remercie mes proches

## ABSTRACT

Ce mémoire est l'ébauche d'une réflexion sur le concept d'identité sonore. Comment permettre à un musicien classique de créer sa propre pâte sonore à travers un langage musical très codifié ? Comment permettre à un élève de se connaître et de construire son identité à travers la pratique de la musique ?

A travers le récit de mon expérience personnelle d'élève et d'enseignante, j'essaye de donner sens à ce concept d'identité sonore.

## MOTS CLES

Identité, Sonorité, Timbre, Personnalité, Geste, Imaginaire, Sensibilité