

# CULTE DU GESTE

# CULTURE DES GESTES

Emmanuelle MORESCO

**Discipline : violon**

**Promotion : 1997 / 1999**

CEFEDM Rhône-Alpes

Tuteur : Eric DEMANGES

# SOMMAIRE

**Introduction** ..... Erreur ! Signet non défini.

**I / QUELQUES THEORIES SUR LE JEU INSTRUMENTAL EN FONCTION DE SES  
CONSTITUANTS :** ..... ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.

1) LE CORPS ET L'ESPRIT DE L'INTERPRÈTE : ..... ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.

*Posture et morphologie* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Posture et conscience corporelle* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Posture et pratique sociale de référence* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Posture et instrument* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Posture et risques pathologiques* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

2) LES DONNÉES DE LA PARTITION ET LES CIRCONSTANCES D'ÉCRITURE : ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.

*Compositions et compositeurs* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Compositions et instrumentistes* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Gestes et époque de composition* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Epoque baroque* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Epoque classique* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Geste et culture* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Epoque contemporaine* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*L'instrumentiste et le théâtre musical* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

3) L'INSTRUMENT : ..... ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.

**II / LES PISTES DE TRAVAIL DU JEU INSTRUMENTAL EN FONCTION DE SES  
CONSTITUANTS : QUELQUES IDEES POUR LES ENSEIGNANTS...** ERREUR ! SIGNET NON

1) LE CORPS ET L'ESPRIT DE L'INTERPRÈTE : ..... ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.

*Posture et morphologie* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Posture et pratique sociale de référence* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

*Posture et instrument* ..... *Erreur ! Signet non défini.*

2) LES DONNÉES DE LA PARTITION ET LES CIRCONSTANCES D'ÉCRITURE : **ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**

3) L'INSTRUMENT : ..... **ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**

Conclusion..... Erreur ! Signet non défini.

**Bibliographie**.....  
41

**Annexes**.....  
44

# Introduction

C'est à mes professeurs de violon que je dois l'idée de ce mémoire, notamment grâce à J. Texier qui m'a fait prendre conscience des possibilités gestuelles de mon bras droit en modifiant ma tenue d'archet, et grâce à H. Sanglier qui m'a convaincue de la richesse musicale que constitue la recherche gestuelle en me sensibilisant à l'expression musicale par les gestes. Je profite de l'occasion qui m'est offerte pour les remercier ainsi que tous ceux qui se sont tenus à ma disposition pour la réalisation de ce mémoire, notamment Eric Demanges.

Ce sujet touche notamment les violonistes mais également tout instrumentiste, car la pratique instrumentale, quelle qu'elle soit, requiert l'emploi de gestes. Or, bien souvent, j'ai pu constater que l'apprentissage gestuel était considéré uniquement comme un apprentissage du mouvement par les professeurs. Afin de comprendre les origines de cette démarche, j'ai effectué quelques interviews auprès de divers instrumentistes dont les pratiques musicales diffèrent. Vous trouverez le questionnaire correspondant en annexe 1.

Les différents avis que j'ai pu recueillir ainsi que mes lectures m'ont permis d'élaborer ce mémoire et de l'organiser de la façon suivante :

Dans un premier temps, nous allons analyser, à partir des constituants du jeu instrumental, les diverses théories concernant la pratique gestuelle musicale. Nous verrons que certaines d'entre elles se positionnent en faveur d'un culte du geste, contrairement à d'autres qui permettent de cultiver des gestes.

Dans un deuxième temps, nous nous attacherons à proposer des pistes de travail du geste. La réalité présentant une imbrication subtile de ces théories, nous présenterons d'un point de vue général quelques orientations de travail du jeu instrumental en fonction de ses constituants afin que les enseignants puissent y trouver une source d'inspirations...

# I / QUELQUES THEORIES SUR LE JEU INSTRUMENTAL EN FONCTION DE SES CONSTITUANTS :

## 1) Le corps et l'esprit de l'interprète :

Lorsque les anthropologues veulent étudier une société, dont ils ne connaissent pas la langue, ce sont les gestes, les attitudes, les postures, les corps qu'ils regardent. Le geste est le premier moyen de communication ; le corps possède un langage.

Le terme de geste ne doit pas être confondu avec celui de mouvement :

- le mouvement s'adresse à notre structure physique ; il anime le corps dans l'espace et sert à l'exécution d'un geste.

- le geste est constitué par un mouvement du corps, volontaire ou non, révélant un état psychologique ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose. Il révèle un sentiment, appuie des paroles. Il sert à s'exprimer par un moyen physique.

En tant qu'interprètes, des professionnels affirment que le geste permet de communiquer des sentiments, des émotions, la personnalité ; le geste permet de communiquer ce qu'il y a d'unique en nous, notre conception personnelle de l'œuvre. En effet, l'instrumentiste est une personne qui joue d'un instrument. Mais pour jouer d'un instrument, n'est-ce pas indispensable de jouer de son corps ? A ce compte, quels sont les rapports physiques et mentaux qui existent entre les interprètes et leur instrument ?

Certains mettent leur personne entièrement au service de la sonorité de leur instrument. Ils orientent leur travail instrumental vers la production du son idéal de l'instrument en recherchant le geste adéquat. En effet, Ivan Galamian déclare : « La base sur laquelle repose la technique est un rapport exact entre l'esprit et les muscles, ce mécanisme délicat, rapide et précis par lequel le mental sollicite l'acte musculaire désiré. »

Le geste constitue une globalité, un ensemble qui ne doit pas être dissocié, témoin d'un équilibre entre gauche et droite, selon L. Kétels. A partir d'une idée de son, il s'agit d'essayer un geste et de le modifier s'il ne correspond pas à l'intention de son. L'écoute intérieure permet d'anticiper le geste, d'écouter le son qui en découle et de le chanter en même temps. De même, pour s'exprimer à travers son jeu instrumental, le violoniste peut faire varier la vitesse d'archet, son vibrato, rechercher le bon point de contact avec son instrument.

Selon N. Geoffroy, l'énergie doit être canalisée pour permettre l'activité du corps au service du geste musical. Effectivement, les muscles du corps sont suscités différemment en fonction du morceau joué : l'intensité physique et la tension dans l'expression musicale varient en fonction du caractère d'une musique. En général, c'est le résultat sonore (précision d'attaque, qualité de son) qui indique si le geste a bien été préparé.

L'instrumentiste ne peut compter sur l'aspect visuel de son geste : l'expression visuelle de la main gauche d'un violoniste est aussi importante que celle de la main droite. De même, le chef d'orchestre Toscanini est très énergique dans sa manière de diriger, mais ce n'est pas pour autant que Karajan qui a un jeu beaucoup plus intérieur, dirige moins bien.

J. Estournet résume cette idée en déclarant que geste et intention musicale ne font qu'un : l'un comme l'autre sont au service du son. L'intention musicale va naître du geste et le geste, de l'intention musicale. A un geste correspond une intention musicale et à une intention musicale correspond un geste.

D'autre part, il fait une distinction entre geste physique et geste mental en ajoutant : "l'impulsion guide le geste : elle correspond au geste intellectuel. Nous pouvons avoir une même impulsion pour deux gestes différents : les coups d'archet *pousser* suivi de *tirer* et *tirer* suivi de *pousser* peuvent être réalisés avec la même impulsion."

Puisque le travail du jeu instrumental consiste à mettre le corps et l'esprit de l'interprète au service de la sonorité instrumentale, comment pouvons-nous procéder pour rendre d'abord le corps, puis l'esprit disponibles à cette recherche sonore ?

Dans un premier temps, intéressons-nous à quelques conceptions de la posture "idéale" de l'instrumentiste.

## ***Posture et morphologie***

D'après L. Kétels, la posture et la morphologie de la personne sont des facteurs qui font varier le jeu instrumental :

"La projection du son est moins puissante lorsque l'instrumentiste est en position assise. En effet, tirant son énergie du contact au sol, debout sur ses pieds, il est plus dynamique. Par contre, le violoniste se tient mieux lorsqu'il joue assis car il évite la mauvaise tendance (liée au jeu debout) à cambrer le dos. Donc, il est bon d'alterner les deux positions lors du travail instrumental.

D'autre part, la posture diffère également suivant le sexe : les femmes étant naturellement moins musclées que les hommes, elles doivent créer une base musculaire. De ce fait, la question du geste ne se pose pas de la même façon : les femmes doivent dans un premier temps s'attacher à ressentir leur musculature avant de pouvoir la contrôler alors que les hommes, chez lesquels elle est "proéminente", doivent s'efforcer à la contrôler.

Cependant, lors des concours, on fait moins de distinctions qu'à une époque : les filles étaient alors moins attendues que les garçons.

De même, il existe une différence au niveau de la puissance sonore entre les personnes qui ont une plus grande masse corporelle et les autres : elles produisent en général un son moins puissant. D'un autre côté, ceux qui maigrissent modifient parallèlement leur jeu instrumental car ils créent de nouvelles sensations.

En fin de compte, pour faire le rapport entre geste et posture, il est primordial de comprendre et de ressentir d'où provient le geste."

Donc, c'est l'esprit qui permet la disponibilité corporelle. Effectivement, le travail instrumental consisterait, quelles que soient les données morphologiques de l'instrumentistes, à prendre conscience de ses gestes pour pouvoir les contrôler de façon à les rendre adéquats par rapport à la sonorité "idéale".

Comment s'opère cette prise de conscience corporelle ? Comment doit-on considérer le corps pour le rendre disponible au travail gestuel ?

## ***Posture et conscience corporelle***

Selon N. Geoffray, "le geste induit un travail musculaire qui ne doit pas être accompagné de tensions. Pour que les muscles puissent fonctionner de cette manière, la posture de l'instrumentiste doit être ouverte et maintenue en mobilisant le moins d'énergie possible. L'attaque de son geste part du bout des pieds en contact avec le sol. Qu'il soit debout ou assis, il doit être tonique. La position debout est la plus naturelle. Cependant, lorsqu'une fatigue musculaire est ressentie (charge à chacun de repérer ce moment), un recours à la position assise qui nécessite un travail musculaire moins important, peut être envisagé."

Selon J-M. Fontenaud, "le geste puise son énergie de l'intérieur du corps, à partir des muscles du dos, des pieds et des cuisses lorsque l'instrumentiste est assis. La recherche d'un bon contact à la terre est indispensable car celle-ci permet de mieux gérer tout le haut de notre corps."

La posture d'un instrumentiste devrait donc tendre à lui faire économiser son énergie. Ainsi, il pourrait produire des gestes naturels, ceux qui permettent d'obtenir la sonorité "idéale".

Mais alors, comment définir le naturel d'un geste ?

N. Geoffray répond : "un geste est naturel lorsque le physique est immédiatement opérationnel. Quelle que soit sa constitution physique, le travail du geste correspond à une recherche de tonicité et de détente musculaire en fonction du son que l'on veut obtenir. On peut alors parler de flexibilité du corps (par opposition à la mollesse), car il est toujours en mouvement lors du jeu instrumental.

Le geste devient expressif à partir du moment où l'oreille nous permet de percevoir un caractère et une tonicité au niveau de la présence physique de l'interprète."

J. Estournet déclare : "notre cerveau est responsable de la construction des réflexes qui nous permettent de jouer. Grâce à l'analyse qu'il opère au départ de la partition, le cerveau prend en compte les données physiques pour que le geste soit naturel. Ensuite, nous pouvons laisser le panel de gestes construits se développer en fonction de la musique jouée.

Pour concilier geste et intention musicale, il faut considérer l'aspect technique et l'aspect naturel du geste : il faut analyser chaque partie du geste technique tout en ayant conscience de son inscription dans le geste musical."

On s'aperçoit qu'il existe un paradoxe sur le terme de "naturel" entre le geste construit au départ des données physiques du corps et le geste qui est constitué en partie par le mouvement corporel. En effet, lorsque l'on parle du naturel d'un geste, il faut le faire avec précaution.

D'après les observations de R. Damas, "dans notre société, l'enfant apprend à marcher par mimétisme. Il imite et fait sienne la posture de ses parents, des adultes qui l'entourent. Notre corps étant en perpétuelle évolution grâce à d'incessantes interactions au sein de la société, ce qui est naturel pour un instrumentiste ne le sera pas nécessairement pour un autre.

La société transforme le corps pour lui donner une valeur de normale. Le corps se doit d'avoir une certaine tenue sociale. Il en est de même en musique comme le dévoile le musée du conservatoire de Paris avec des instruments de torture pour acquérir la posture idéale que requiert l'instrument de musique. Le corps est ainsi discipliné."

Cette remarque nous permet de revenir sur la distinction que J. Estournet fait au sujet de geste technique et de geste musical. En effet, le geste technique fait référence au mouvement. Or, on s'aperçoit en se remémorant la définition du geste qu'il possède les deux caractéristiques, à savoir mouvement et expression musicale. Cette déformation de langage provient des habitudes liées au travail du geste qui est proposé dans la plupart des méthodes d'apprentissage instrumental. L'enseignement qui décompose le geste propose un travail de précision des gestes instrumentaux au service d'une adéquation avec une conception du son instrumental. Cependant, nous verrons qu'il existe d'autres moyens pour construire le geste en fonction du son.

Puisque de nombreuses méthodes décomposent le geste pour l'assimiler, sur quels principes reposent-elles en ce qui concerne la prise de conscience du geste ?

Les professionnels interrogés au sujet de la posture parlent d'énergie et de prise de conscience. En effet, le corps fonctionne de manière synergique : un geste met en œuvre un grand nombre d'actions musculaires. Selon T. Meyssan (*Etre son corps*), cité par R. Damas, notre motricité musculaire est assurée par les muscles blancs, situés à la périphérie du corps, rapides et fatigables, et contrôlés consciemment ; les muscles rouges, situés en profondeur, plus lents et capables de fournir une grande puissance pendant une longue durée, sont responsables du maintien de notre posture, et contrôlés inconsciemment.

En effet, en cours, lorsqu'il s'agit de travail gestuel, il est souvent question de tension et de détente musculaire. Lors des débuts de l'apprentissage instrumental, l'élève qui doit adopter une position inhabituelle pour tenir son instrument a tendance à créer des crispations dues à des contractions musculaires liées à l'instrument. Ainsi, l'enseignement s'oriente vers un apprentissage de la détente afin d'équilibrer le contact du corps avec l'instrument. D'ailleurs, L. Kétels déclare que le geste constitue une globalité, un ensemble qui ne doit pas être dissocié, témoin d'un équilibre entre gauche et droite.

D'autre part, D. Hoppenot nous décrit comment il est possible de réaliser le geste juste : "nous ressaisissons d'abord la sensation juste à partir de l'image et de l'idée mentale créées par notre sensibilité musicale, et ensuite, nous exécutons dans la réalité extérieure le message qui était déjà en nous. Grâce à ce travail conscient qui permet le rétablissement de notre unité intérieure, le violon peut devenir le moyen d'expression de notre être tout entier. Utiliser la sensation vécue dans la recherche du geste juste est le pilier de notre technique instrumentale. L'art d'un instrumentiste peut s'identifier à l'art du mouvement efficace". Par ailleurs, B. Bouthinon-Dumas déclare que le geste juste reflète l'exactitude de la pensée, résultat d'une parfaite coïncidence de l'idée et des moyens pour y parvenir. De plus, "le geste juste est inhérent à la notion d'équilibre : il devient esthétiquement satisfaisant dès lors qu'il part d'un point d'équilibre (la note précédente) vers un autre point d'équilibre (la note suivante). Le geste idéal n'est plus que la conséquence d'un bon équilibre."

Or, pour parvenir à un équilibre, l'élève doit apprendre à économiser ses gestes. En effet, B. Bouthinon-Dumas affirme que "l'aisance peut avoir une gestique économe. D'une part, on juge souvent l'aisance technique à travers une harmonie gestuelle : un jeu efficace est souvent sobre. D'autre part, on peut juger l'aisance technique à travers une économie de geste. C'est bien parce que le geste est épuré de tout artifice qu'il est juste."

Donc, le geste juste correspond à la conception d'un enseignement qui est orienté vers un culte du geste économique : il considère le corps en équilibre au service d'une conception mentale de la pratique musicale totalement vouée au son. Y aurait-il également un geste juste, une conduite corporelle à tenir, préconisé au niveau des pratiques sociales de référence ? Comment les instrumentistes ayant différentes pratiques musicales considèrent-ils le corps ?

### ***Posture et pratique sociale de référence***

Selon J-M. Fontenaud, "l'interprétation d'un instrumentiste nous renseigne sur l'expressivité de son jeu au même titre que sa chorégraphie (il prépare son geste). En effet, un geste juste est un geste naturel dans la

mesure où il est en harmonie avec l'instrumentiste et le phrasé musical ; il permet également de mettre l'instrument en résonance. Cependant, il n'existe pas de règle concernant la justesse, si ce n'est la résonance instrumentale et la cohérence sonore et harmonique entre les instrumentistes même si le geste réalisé pour obtenir cette cohérence diffère selon les instrumentistes. En effet, c'est le son qui renseigne le geste et le geste est au service du son."

N. Geoffroy témoigne de son expérience d'instrumentiste en ce qui concerne l'aspect physique du geste, c'est-à-dire le mouvement contrôlé du corps : "plus on évolue dans une pratique, moins on fait de gestes :

- un soliste n'a pas besoin de beaucoup bouger. D'ailleurs, plus on est grand sur scène, moins on bouge.
- un musicien chambriste bouge davantage car il n'y a pas de chef. En général, celui qui joue la partie la plus expressive est chargé de diriger.
- un musicien d'orchestre suit le chef dans son intention, se laisse guider par sa respiration et son élan. Un instrumentiste en apprentissage est plus vigilant par rapport à la gestuelle du chef, de même pour un instrumentiste qui ne connaît pas le chef. Son attention vis-à-vis du chef diffère également en fonction des oeuvres jouées et des compétences du chef."

J. Estournet surenchère en nous faisant part de son expérience de musicien d'orchestre : "l'instrumentiste d'orchestre n'a pas beaucoup de liberté en ce qui concerne son jeu instrumental car il doit partir de ce qu'il est en se fondant dans le groupe. Qu'il soit soliste ou non, il est contraint à laisser de côté son intuition musicale propre : par exemple, l'interprétation du premier violon solo dépend de celle du chef d'orchestre et le jeu d'un violoniste de rang est fonction des gestes du violon solo. La tâche d'un instrumentiste d'orchestre consiste à sentir et percevoir l'interprétation proposée par le chef."

Par conséquent, un instrumentiste qui bouge beaucoup serait plus apte à diriger un ensemble qu'un autre ? Un instrumentiste qui ne bouge pas aura davantage de difficultés à jouer en musique de chambre plutôt qu'en orchestre ou en tant que soliste ?

J. Estournet précise que "le fait qu'un instrumentiste bouge plus ou moins n'est pas révélateur de la qualité de son interprétation : Nathan Heifetz est beaucoup plus économe dans ses gestes qu'Ivry Gitlis et pourtant tous les deux sont reconnus de façon internationale. L'aspect visuel est au service de l'individu ; il l'aide à faire passer sa musique.

Le professeur a pour charge de réaliser un travail d'extériorisation du geste auprès de chacun de ses élèves."

L. Kétels estime que "le travail instrumental consiste à effectuer une recherche sur soi-même et à développer son écoute pour progresser parallèlement au niveau de l'oreille et du geste."

En fait, nous sommes plus ou moins à l'aise dans une pratique musicale de par notre jeu instrumental. Mais n'est-ce pas le rôle du professeur de remédier aux lacunes de ses élèves ? ...

Il existe donc une conception du geste juste qui diffère en fonction des pratiques sociales de référence. Cependant, on retrouve les idées d'équilibre, d'harmonie, d'économie, associées au geste instrumental. En tout cas, la prise de conscience des gestes dans leur aspect physique est une condition nécessaire et indispensable pour parvenir à jouer d'un instrument mais elle n'est pas la seule. En effet, l'instrumentiste doit tenir compte également de son rapport avec l'instrument.

Outre les pratiques sociales de référence, quels sont les facteurs qui ont contribué à modifier le rapport du corps à l'instrument ?

## ***Posture et instrument***

La tenue de l'instrument est un élément de la posture du musicien. Au fur et à mesure des époques, elle se modifie en fonction de la facture instrumentale, tout en restant au service de la production du son "idéal". (cf. **annexe 2**)

On peut également observer les conséquences de l'évolution de la tenue du violon sur le jeu de l'instrumentiste. (cf. **annexe 3**)

On peut constater que la tenue a été modifiée au cours des époques, surtout au profit d'une meilleure sonorité instrumentale, mais également pour un confort physique par rapport au violon. En effet, l'intérêt des pédagogues pour la considération du corps de l'instrumentiste dans le travail avec son instrument s'est accru : en effet, une prise de conscience des rôles du bras, de l'avant-bras, des différentes articulations des doigts dans le



jeu violonistique s'est opérée. Yehudi Menuhin, puis Dominique Hoppenot et Ivan Galamian nous le font remarquer :

« Pour moi, jouer du violon, c'est faire en sorte que le musicien prenne conscience de son propre corps et de son harmonie interne. Ce principe doit être appréhendé non pas intellectuellement, mais au niveau des perceptions et des sensations, par la prise de conscience des contrôles et des équilibres fins qui, s'ils sont bien compris, confèrent une aisance à la technique. » Y. Menuhin.

« Parce que le corps est un tout, chaque difficulté doit être mise en relation avec ce corps dans sa totalité. Les blocages instrumentaux ne sont que les manifestations d'un mauvais emploi du corps, inadapté aux nécessités de l'action ». D Hoppenot.

« Le rapport entre l'instrument et le corps, les bras et les mains, doit être de nature à permettre une exécution confortable et efficace de tous les mouvements nécessaires pour jouer. »  
I. Galamian.

Si l'on prenait en compte individuellement toutes les idées concernant la posture de l'instrumentiste à travers l'histoire, on pourrait s'apercevoir qu'il n'y a pas qu'un seul geste qui corresponde à une certaine sonorité instrumentale. Bien que le son idéal diffère d'une époque à l'autre, il existe des constantes au niveau de l'interprétation et des notations musicales. Cependant, le fait de s'obstiner à construire les gestes au service d'une sonorité instrumentale qui fait référence à la norme d'une époque n'est-ce pas mener un culte du geste aux risques et périls des individus ?

### ***Posture et risques pathologiques***

La pratique instrumentale est susceptible de mettre le corps en danger. En effet, Yehudi Menuhin, par son expérience de violoniste, a prouvé que le métier d'instrumentiste comporte des risques tel qu'il existe et tel qu'il s'apprend. Le corps, considéré comme un instrument de travail voué au service de la musique, est exposé à des risques : à force de rechercher la sonorité "idéale" avec son instrument, Yehudi Menuhin en est arrivé à l'inconscience de ses geste. C'est son corps qui l'a ramené à la conscience, comme pour se venger de ne pas avoir été considéré à juste titre comme un instrument également indispensable à la pratique musicale. Voici un extrait de la revue "Le Monde de la Musique" dans lequel Bruno Monsaingeon, violoniste et cinéaste, dresse le portrait de Yehudi Menuhin :

"Les risques qu'il prenait en permanence expliquent en partie les problèmes qu'il a rencontrés par la suite dans sa carrière. Son souci d'expressivité le poussait à se détacher, presque à faire abstraction de l'instrument lui-même. A force de nier tout barrage physique entre la musique et lui, il est allé jusqu'à mettre ses muscles en danger. Les problèmes techniques qu'a rencontrés Menuhin n'ont concerné que son bras droit. Sa main gauche, elle, est restée infaillible, tant sur le plan de l'aisance à se déplacer que de la variété du vibrato. Il a d'abord ressenti un léger tremblement dans le bras droit, à hauteur du talon de l'archet. « Je ne parvenais plus à avoir l'archet léger », disait-il. A force de travail, d'ascèse personnelle, de réflexion, d'entraînement physique, il est parvenu à atténuer cela, à s'en servir pour avancer dans la *dématérialisation* de son instrument, pour trouver un son encore plus subtil; Il n'en dut pas moins subir une opération et, avec des hauts et des bas, s'habituer à mener une lutte permanente contre la dure réalité. Sa passion pour la direction relevait certainement, elle aussi, de la dématérialisation dont il rêvait : susciter la musique d'un seul mouvement de bras, quel plaisir !"

Par ailleurs, les scientifiques tels que les médecins et les ergonomes, devant les résultats des diagnostics de maladies chez les musiciens, se penchent sur la question de la posture et du geste. Cette démarche ne fait que renforcer l'idée de risques afférents à la pratique musicale. D'ailleurs, l'engouement des artistes pour les recherches qui plaident pour une meilleure utilisation du corps est manifeste depuis ces dernières années.

Par exemple, "Médecine des Arts" est la première revue trimestrielle européenne consacrée à l'étude médicale et scientifique des pratiques artistiques. Cette association accueille artistes, enseignants, médecins, kinésithérapeutes pour des réunions de travail et des stages de formation sur l'approche médicale et scientifique des pratiques artistiques. La pathologie professionnelle des artistes est encore trop peu connue et pourtant, elle existe bel et bien. L'art est considéré uniquement comme source de plaisir, mais sûrement pas comme matière à nuisances pour l'artiste. Or, l'art mobilise toutes les capacités de l'artiste, la perfection n'est obtenue qu'au prix de longs efforts. Cette revue a pour objectifs de promouvoir la recherche sur les pathologies professionnelles, rhumatologiques, O.R.L., dermatologiques..., d'étudier la psychologie comportementale et cognitive ainsi que la physiologie des pratiques artistiques, de développer la prévention et l'ergonomie du geste et des matériels, de préciser les thérapeutiques.

Cette revue pluridisciplinaire est un outil pour les médecins, au service des enseignants et des artistes, plus particulièrement des musiciens instrumentistes, chanteurs, danseurs... (cf. annexes 4 à 7)

Stages et conférences sont également organisés sur différents sites à la demande. Nombreux sont ceux qui traitent de la relation de l'artiste avec son corps : sophrologie, gymnastique holistique, anatomie fonctionnelle et biomécanique pour les instrumentistes, stage de peinture sur la technique du nu avec modèle,...

Il existe également des stages sur la méthode Feldenkrais destinés aux danseurs et aux musiciens: celle-ci consiste à prendre conscience du geste artistique par l'exploration du mouvement. Ce mode d'approche de l'apprentissage permet éventuellement de révéler et de modifier des comportements habituels responsables de tensions chroniques et de douleurs. Il facilite également la récupération de mouvements qui ont été diminués par des traumatismes ou des blessures. Par son approche globale et dynamique, cette méthode peut procurer à l'artiste les moyens de trouver en lui-même les capacités d'agir pour optimiser sa pratique, notamment sur scène.

Par ailleurs, d'autres stages, basés sur des techniques de concentration et de relaxation au départ de la danse, du théâtre, du chant, de pratiques instrumentales..., sont organisés et témoignent d'une volonté de bien-être avec le corps des artistes lors de leur pratique.(cf. annexe 8)

Pour répondre à ce type de demande, ne pourrait-on pas envisager une activité qui permette cette relation au corps dans le cadre des pratiques actuelles, en école de musique, par exemple ?

D'autre part, de cet engouement, on peut déduire que l'enseignement instrumental, tel qu'il se fait actuellement, présente des faiblesses car il ne permet pas de répondre à tous les besoins de l'instrumentiste. Quels seraient les moyens à la disposition des enseignants pour envisager le corps de l'instrumentiste et l'interprète lui-même d'une autre manière à travers l'apprentissage instrumental ? Nous tenterons de répondre à cette question dans un second temps.

A présent, intéressons-nous aux diverses théories concernant la conception gestuelle dans la pratique instrumentale par rapport aux informations que l'on peut tirer des partitions.

## 2) Les données de la partition et les circonstances d'écriture :

### *Compositions et compositeurs*

De nombreuses méthodes témoignent de la recherche du son idéal et du geste adéquat. Effectivement, le système des études est significatif : travailler une étude, c'est travailler certains mouvements afin de les intégrer pour pouvoir les réutiliser directement en leur conférant l'allure de geste grâce au contexte musical dans lequel il sera évoqué. La plupart du temps, les études étaient composées par des instrumentistes qui relevaient et exploitaient les difficultés rencontrées dans les œuvres qu'ils avaient travaillées. Ils les traitaient dans un souci pédagogique à travers des études et des concertos qu'ils écrivaient pour leur instrument afin que les élèves soient orientés pour effectuer le geste qui permet la sonorité idéale de l'instrument. En ce qui concerne le violon, on peut citer Kreutzer, Baillot, Rode...

Cependant, lorsque ce ne sont pas des instrumentistes qui composent des œuvres pour leur instrument, comment le compositeur peut-il s'y prendre pour anticiper les réactions de l'interprète par rapport à la partition ?

Voici quelques avis de compositeurs à ce sujet :

Denis Cohen : « Serait-ce à dire que le terme d'expression est à prendre au pied de la lettre, c'est-à-dire faculté de rendre sensible ? Je pense que oui, et si je dois ajouter un appendice à la définition d'un terme qui ne saurait être que sa redondance, je parlerais de justesse de l'acte, en ce sens qu'il élimine de par son existence tout autre choix que le sien. La notion d'expression, appliquée à l'interprétation, vise donc à simuler l'acte choisi dans le cours de la composition comme acte nécessaire, à mettre en lumière certains aspects que l'interprète découvrira analytiquement ou intuitivement, même ceux qui ne sont pas apparus consciemment au compositeur. Si pour cela, il doit modifier certains tempi, son choix sera rendu valide, non pas tant par l'adéquation purement locale avec le texte, que de par les nouveaux rapports (harmoniques, mélodiques, rythmiques ou de tension formelle) que ce choix engendrera. Appliquée à la composition, cette notion intéresse l'authenticité et la nécessité des choix du compositeur au moment même où il opère, événement sur lequel on ne peut avoir de prise que par le canal de l'écriture et la lecture de cette écriture. C'est donc bien en fonction de la justesse des moyens employés que l'expression trouvera éventuellement son chemin jusqu'à l'interprète et sera transmise à l'auditeur. »

Pour Denis Cohen, la notion d'expression, appliquée à la composition ou à l'interprétation, semble susciter deux attitudes différentes mais complémentaires ; l'attitude de composition vise à utiliser des signes pratiquement tous

connus mais dont l'assemblage n'est en principe pas connu ; celle de l'interprétation vise à transmettre ces signes et se trouve concernée par la justesse et la cohérence de cette transmission. Denis Cohen se positionnerait en faveur du "culte du geste".

Philippe Manoury : « Une activité créatrice se développe entre deux pôles. La conception : venue d'on ne sait où ; réseau multiple d'influences conscientes et inconscientes irrigué par l'imagination ; abstraction prenant corps au moment de la réalisation ou idée concrète déjà toute formée dans l'esprit ; vue globale sur le tout d'où se déduiront les parties, ou vision parcellaire d'un instant destiné à proliférer ou se transformer. La perception : ce qui est reçu comme phénomène ; ce qui est transformé par les interférences extérieures à celui-ci (interprétation, état psychologique du receveur...) ; ce qui n'a pas été prévu par le concepteur ; ce qui, avec le temps, finit par disparaître ou, au contraire, se révéler. Le chemin qui relie ces deux terres méandreuses et incertaines est le plus complexe qui soit. Au départ de ce problème se dresse un paradoxe, car pour le concepteur, l'enjeu est double ; Le but à court terme est évidemment le recherche de la plus étroite *adéquation* possible entre la conception d'un phénomène et la manière dont il sera perçu. Quand la partie est ici gagnée, il reste le temps, qui va faire son long travail d'érosion. C'est-à-dire que, si l'adéquation s'est effectivement réalisée, et ce, à son maximum, toute perception ultérieure risquera d'être identique à la précédente. Le but à long terme, on le devine, est alors à l'opposé du premier. Il s'agit de l'espérance que cette adéquation recherchée ne soit pas le seul moteur qui fasse fonctionner l'œuvre, et que celle-ci puisse même se développer à partir d'autres critères. Sa pérennité viendra justement du fait qu'elle pourra être considérée sous des angles renouvelés. On le voit, une trop grande adéquation risque d'être fatale. En effet, il existe des musiques qui refusent les systèmes cachés et qui sont conçues comme des processus se déroulant jusqu'à épuisement de leurs potentialités. »

Philippe Manoury compose de manière à ce que son écriture soit soumise à diverses interprétations afin qu'à chaque représentation musicale, l'auditeur découvre l'œuvre sous un autre aspect. Philippe Manoury pencherait pour une "culture des gestes". (cf. annexe 9)

Les compositeurs contemporains ont des avis divergeants en ce qui concerne l'interprétation de leur écriture musicale. Qu'en est-il pour les instrumentistes et l'interprétation d'œuvres de différentes époques du point de vue gestuel ? Leurs avis diffèrent-ils en fonction de la pratique sociale de référence ?

### *Compositions et instrumentistes*

Intéressons-nous aux attitudes des instrumentistes par rapport à leur pratique sociale de référence ainsi qu'aux œuvres qu'ils interprètent.

J. Estournet : professeur de violon et violon solo dans un orchestre :

"Il n'existe pas une gestuelle pour chaque œuvre, mais pour chaque instrument : une gestuelle se recoupe dans chaque style. En effet, on effectue la même recherche gestuelle que ce soit pour une pièce baroque ou moderne. Le geste, contrairement aux coups d'archet et aux doigtés, n'a pas évolué. Ce sont les individus qui ont changé. Il est effectivement difficile de savoir si les gestes étaient différents à l'époque baroque. Cependant, il est certain que la gestuelle a évolué en fonction des modifications apportées aux instruments : Stradivarius a développé l'instrument moderne ; Paganini a apporté une amélioration au niveau de la puissance des violons. De ce fait, les nouvelles possibilités de jeu instrumental ont influencé les compositeurs. Par conséquent, l'évolution technique du geste a provoqué de nouvelles orientations au niveau de l'écriture."

L. Kétels : professeur de violon et musicienne en orchestre :

"Il existe une technique particulière à chaque époque et à certains compositeurs : la prise de son n'est pas la même selon que l'on interprète du Brahms ou du Mozart. Personnellement, j'emploie instinctivement certains gestes plutôt que d'autres.

Les grands maîtres du violon ont permis de faire évoluer la prise en compte du geste instrumental: Caugan, Auer (modification de la posture), Paganini et Galamian (développement de la technique), Ysaïe, Menuhin (modification du coussinet),... Actuellement, des kinésithérapeutes conseillent et soignent des instrumentistes et il existe également des médecins des musiciens."

N. Geoffray : professeur de musique de chambre et ex-membre d'un quatuor à cordes :

"Le caractère d'une œuvre, l'époque, dictent les gestes à employer tout au long de l'interprétation. La gestuelle vient naturellement : j'utilise plus de gestes lorsque j'interprète une œuvre romantique par rapport à une pièce classique.

Le geste est toujours lié au son. On peut dire qu'il a changé mais il n'a pas évolué. En effet, la façon dont la musique est écrite va contribuer à modifier le geste :

- le travail musculaire est plus important lors de l'interprétation de morceaux du répertoire baroque que moderne.
- jouer un opéra de Mozart nécessite une endurance du bras droit car le violoniste doit jouer sans cesse et la notation est telle qu'elle requiert des coups d'archets rapides et de petite amplitude. Cependant, le jeu sur un instrument d'époque est susceptible de causer moins de fatigue musculaire.
- le jeu romantique est plus éprouvant pour la main gauche et les gestes sont en général plus variés."

J-M. Fontenaud : professeur de musique de chambre et membre d'un quatuor à cordes :

"La technique diffère en fonction du style de l'œuvre interprétée. Cependant, on retrouve des caractéristiques gestuelles communes à toutes les époques : notamment, les caractères de son *dolce*, *espressivo*, *grazioso* et *risoluto* ont été déterminés à l'époque classique et sont encore employés actuellement dans la notation. Ces caractères de son correspondent à une gamme de gestes particulière que l'interprète confond souvent avec les dynamiques (pourtant déterminées postérieurement)."

On peut remarquer que les avis sont partagés en ce qui concerne les gestes dans l'interprétation d'œuvres de style différent. J. Estournet estime qu'il n'y a qu'une seule gestuelle lorsqu'il s'agit d'interpréter des pièces de style différent, celle qui est liée à l'instrument ; alors que les trois autres personnes interrogées se rejoignent en affirmant qu'il existe des différences gestuelles en fonction des styles et des époques des œuvres interprétées. Comme on l'a déjà remarqué auparavant, les données historiques concernant la tenue de l'instrument, parallèlement à l'évolution instrumentale, peuvent suggérer d'autres utilisations de gestes.

En tout cas, si l'on prenait en compte individuellement toutes les idées développées à différentes époques et qui concernent le jeu instrumental, on pourrait s'apercevoir qu'il n'y a pas qu'un seul geste qui correspond à une certaine sonorité instrumentale. En effet, des notations sont communes à plusieurs époques, d'autres sont plus spécifiques. C'est pourquoi, il est conseillé de travailler des œuvres de différents répertoires correspondant à diverses époques. Il est vrai que peu de documents témoignent précisément des pratiques gestuelles de l'époque (traités, méthodes). Cependant, en se penchant simplement sur des partitions, on peut s'attacher à rechercher les traductions possibles des notations par des interprètes de l'époque ou de notre époque... Ainsi, on peut repérer des idées qui peuvent renseigner au niveau des gestes ou simplement pour l'interprétation.

## ***Gestes et époque de composition***

### **Epoque baroque**

A l'époque baroque, l'interprétation musicale comportait certaines règles qu'il n'est pas inintéressant de remarquer. Il s'agit de la rhétorique musicale :

La rhétorique est l'art de persuader par le discours. La fonction d'un art est dite rhétorique s'il tend à agir sur le public, à le convaincre par des moyens essentiellement affectifs, et dans la mesure où les tournures stylistiques employées sont régies par une sorte de code, plus ou moins explicite. Le système rhétorique appliqué à la musique s'inscrit dans quatre parties :

- *l'invention* est la recherche des idées ou arguments musicaux. Au XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècle, la composition est fréquemment basée sur un texte littéraire qui impose sa propre invention. Emotions, images et passions y apparaissent clairement et ne demandent qu'à être mises en valeur par le compositeur.
- *la disposition*, tout en restant créatrice, consiste à diviser l'œuvre composée en plusieurs sections dont les caractéristiques sont définies : *l'exorde* qui a pour but de gagner la bienveillance de l'auditeur, de le rendre attentif ; la *narration* qui fournit la matière de l'exposé ; la *proposition* qui expose brièvement le but du discours musical ; la *confutation* ou réfutation des objections qui représente la résolution de retards, de dissonances, la déroute d'éléments étrangers au propos ; la confirmation qui renforce le discours ; la péroraison, énergique, qui clôt le discours. Ce schéma global doit être respecté par les compositeurs dans les grandes lignes.
- *l'élocution* consiste à codifier les différents effets de style considérés comme porteurs d'arguments aptes à susciter les passions en donnant à chaque figure de style une signification propre. Cependant, ce code d'expression stylistique s'est révélé contraignant lorsqu'il a été promulgué, enfermant l'imagination des compositeurs des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles dans un cadre conventionnel.
- *l'action* constitue la prononciation du discours. Cicéron la décrit comme étant « ce qui a le plus de puissance dans le discours. Sans elle, le plus grand orateur ne peut rien prouver ». Dans un art baroque

essentiellement basé sur le théâtre, une prononciation claire, sonore, variée est exigée pour mettre en valeur les différentes phases du discours. Lorsqu'il s'agit de prononcer un discours, celui qui prend la parole doit faire preuve de véritables qualités d'acteur : les gestes de son corps, de ses membres, l'expression de son visage et le ton de sa voix doivent lui permettre de mieux extérioriser sa pensée et mieux convaincre son public. De même, les grands traités de l'époque baroque décrivent les qualités d'un bon interprète en le comparant à un orateur : « qui ne peut parler peut encore moins chanter et qui ne peut chanter ne peut non plus jouer », disait Mattheson. Le ton et la puissance de la voix ou de l'instrument doivent traduire parfaitement les données affectives suggérées par la musique et par le texte : on peut parler d'emphase. D'ailleurs, J.-J. Quantz, dans son essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière (1752), précise ce concept d'action : « l'on demande d'un orateur, qu'il ait la voix forte, claire et nette ; la prononciation distincte et parfaitement bonne ; qu'il ne confonde pas les lettres ensemble, et qu'il ne les mange pas ; qu'il s'applique à une agréable diversité dans les tons de la voix et des paroles ; qu'il évite l'uniformité dans la déclamation ; qu'il fasse entendre le ton des syllabes et des mots, tantôt avec force, tantôt avec douceur, tantôt vitement, tantôt lentement ; qu'il élève la voix à des certains mots qui exigent de la force, et qu'il sache la modérer à d'autres; qu'il exprime chaque passion avec le ton de voix qui lui est propre ; qu'il se règle en général à l'étendue de l'endroit où il parle ; enfin qu'il se conforme à toutes les règles qui font réussir les talents de l'éloquence. Il faut par conséquent qu'il observe soigneusement les préceptes que son art a établi pour faire sentir la différence qu'il y a entre une oraison funèbre, un panégyrique, un discours badin et un discours sérieux,... Enfin à toutes ces qualités il faut joindre celle d'avoir un extérieur agréable ».

La gestuelle joue donc un rôle important dans l'interprétation musicale à l'époque baroque. En effet, d'après M. Mersenne (Quaestiones in genesin, 1623), « ce que l'on chante, il faut le rendre... en faisant quelque geste du corps, de la tête, des doigts, des mains et des pieds, car cela fait vivre l'objet du discours et le fait presque apparaître aux yeux grâce à la voix, aux mots, au chant et au geste... La musique doit en effet être sonore et harmonieuse comme rhétorique et poésie ». D'autres réflexions sur la nécessité d'une gestuelle bien adaptée sont développées par C.P.E. Bach dans son traité Versuch über die wahre Art das klavier zu spielen.

Il est intéressant de remarquer que la conception gestuelle du théâtre musical, tel qu'il est conçu depuis les années soixante, se rapproche de la rhétorique musicale de l'époque baroque.

## Epoque classique

D'autre part, les compositeurs-interprètes et les grands artistes de différents pays qui ont vécu à l'époque classique, grâce à leurs recherches au niveau instrumental ou sonore, peuvent également nous renseigner sur l'aspect gestuel du jeu instrumental. Voici quelques-unes des influences qu'ils ont exercées sur le jeu violonistique :

En 1650, Marco Ucellini étend le registre du violon vers les aigus en utilisant la sixième position pour atteindre le sol. Cette progression coïncide avec le développement de la monodie et l'établissement de la technique de la basse continue. Monteverdi est le premier compositeur qui fait apparaître dans ses écrits (Combattimento di Tancredi) les termes de *trémolos*, *pizzicato*, *forte piano* et *morendo*. Locatelli et Vivaldi ont laissé des œuvres dans lesquelles apparaissent des extensions jusqu'à l'intervalle d'une douzième. Géminiani, violoniste et compositeur, a également étudié les positions de la main gauche dans l'optique de diversifier le timbre en utilisant pour une même note des cordes et des doigtés différents. Les violonistes français n'ont dépassé la troisième position qu'à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle. De même, en ce qui concerne le jeu en double cordes : les Italiens l'ont exploité dès le XVII<sup>ème</sup> siècle alors que les Français ne l'utilisent qu'à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Par ailleurs, les compositeurs allemands requièrent en général davantage le jeu en double cordes.

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, les doigtés constituent le principal sujet de polémique de la technique du violon. D'autre part, le Français J.-J. de Mondonville publie le premier recueil des « sons harmoniques naturels » dans son opus 4. Les harmoniques artificielles sont introduites par l'Abbé le fils. C'est Paganini qui est à la source de l'exploitation des harmoniques en double cordes.

Par ailleurs, certains virtuoses comme Trémais (vers 1740) vont jusqu'à effectuer des pizzicati avec la main gauche en alternance avec des notes jouées à l'archet.

Aux alentours du XIX<sup>ème</sup> siècle, apparaissent les grandes écoles de violon. On désigne par école un art de jouer enseigné par un grand maître d'une époque et dont l'enseignement fut poursuivi par ses élèves dans le même esprit.

Durant la période classique, on élabore une technique fondée sur des principes assez fermes qui vont servir de base commune à toutes les écoles. Des caractéristiques nationales vont être à l'origine de différentes écoles : franco-belge, russe et allemande. Chacune d'elles va évoluer et se spécialiser à différents niveaux. Ces

caractéristiques se situent au niveau de la tenue et de l'utilisation du violon et de l'archet. Elles conduisent donc à des exigences et des esthétiques différentes. (cf. annexe 10)

D'autres écoles ont existé : en Italie (XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle), en Europe centrale, annexes italiennes, en Hongrie, en Tchécoslovaquie, en Roumanie. D'autres existent encore : en Pologne, en Allemagne, en Angleterre,... Une école s'est récemment ouverte au Mexique sous l'influence d'H. Szeryng. Dans ces écoles, le violon n'est pas le seul instrument dont l'enseignement est dispensé mais elles constituent le lieu par lequel se développe une idéologie artistique et musicale, celle développée par un maître, spécialiste dans une discipline. Au niveau du violon, celui qui s'est imposé brillamment parmi tous les représentants qui ont assuré la lignée des écoles est le virtuose Paganini, issu de l'école française et enseignant à Gênes en Italie. D'après M. Pincherle, la notion d'école est maintenant anachronique ou plutôt, le mot d'école n'est plus qu'une étiquette commode pour désigner des virtuoses de même nationalité. En effet, les écoles ayant bénéficié de diverses influences internationales, nous ne pouvons prétendre être issus de telle ou telle école. Dans ces pays, l'art du violon a longtemps été représenté par des artistes étrangers et les tendances actuelles laissent à penser que les influences ne vont cesser de se multiplier.

Il serait intéressant de pouvoir approfondir ces recherches afin d'étudier les différentes idées qui concernent plus spécifiquement le geste, ses modes de transmission, ses caractéristiques... En tout cas, le jeu instrumental est différent en fonction des écoles car les postures décrites ne sont pas les mêmes. Peut-être qu'en se servant de quelques idées développées par ces différentes écoles, nous pourrions nous apercevoir que le fait d'adopter une certaine posture est susceptible de privilégier l'utilisation de certains gestes et d'améliorer la production sonore, davantage conforme à nos intentions musicales. En d'autres termes, il s'agit de pratiquer une culture de gestes à travers les données d'autres pratiques qui ont déjà existé pour le même instrument. En effet, le fait de s'intéresser aux pratiques instrumentales d'une culture différente peut constituer une autre voie d'accès pour une recherche gestuelle.

## ***Geste et culture***

Se renseigner sur les pratiques instrumentales qui se font (ou se sont faites) dans d'autres cultures permettrait d'enrichir notamment sur le plan gestuel et sonore notre jeu instrumental. On peut envisager, par exemple, de rechercher les différentes postures ou encore les diverses théories qui intéressent le geste, les circonstances d'exécution instrumentale, les modes de transmission de la pratique, dans les cultures arabes, chinoises,... Par ailleurs, les styles de musique, notamment les musiques traditionnelles ou populaires, peuvent également contribuer à développer une culture gestuelle. En effet, de nombreux instrumentistes se passionnent pour les musiques celtes, country, le jazz... Notamment, les violonistes s'essaient souvent à la musique tzigane. Pour ceux qui s'y intéressent, voici les quelques recherches qu'il m'a été possible d'effectuer. Les sources écrites étant peu nombreuses, il m'a également fallu interroger des personnes à ce sujet.

Les Tziganes considèrent les relations entre instrumentiste et auditeur d'une autre manière que les musiciens classiques : leur musique se règle par rapport à l'effet qu'elle produit sur le public, même si elle ne recherche pas exclusivement cet effet. L'interprète qui sait provoquer une certaine réaction du public a tendance à l'anticiper ; il règle son art sur ce qu'il sait être les attentes de son auditoire. En effet, celui qui joue dans les auberges de campagne (forme folklorique) et celui qui exerce son art sous les lambris des palais viennois (forme savante), bien qu'illustrant la même tradition, n'ont pas la même interprétation musicale. Cette musique n'a pas de racines et n'est pas ancrée dans la vie des hommes du terroir ; elle répand l'image de la patrie telle que la conçoivent des aristocrates et des intellectuels de la ville. Elle est basée sur des clichés par rapport aux bourgeois hongrois et aux Allemands qui sont tournés en dérision.

Le répertoire des Tziganes est composé d'airs populaires roumains très anciens, hongrois ou serbes. Ces airs populaires repris par des musiciens bohémiens nommés tziganes en Hongrie, zingari en Italie, gitanos en Espagne, gypsies en Angleterre et romanichels en France, ont été peu à peu arrangés et même déformés par les improvisations des différentes générations.

Les Tziganes sont originaires de l'Inde. Durant leur migration vers l'ouest, ils ont intégré quelques caractéristiques afghanes et turques, spécialement au niveau de la modalité. La musique tzigane se distingue de la musique classique notamment par le fait qu'elle intègre des traditions, une culture ; elle requiert d'autres automatismes du point de vue technique et repose essentiellement sur une écoute des autres.

Les Tziganes interprètent des mélodies dans lesquelles la tristesse et la mélancolie dominent. L'ensemble tzigane type comprend un premier groupe de violons interprétant la ligne mélodique, un second marquant l'accompagnement et composé d'un alto, d'une contrebasse et de solistes. Le principal soliste est un violoniste

virtuose. Il constitue l'âme de l'ensemble qu'il dirige ; il doit pouvoir traduire avec beaucoup de sentiment ou de passion, plus ou moins contenue, les airs populaires. L'ensemble comprend également très fréquemment un cymbalum et une clarinette basse qui joue en contre-chant ou en solo.

La musique tzigane est constituée d'une succession de lassu-friss. Les violonistes affichent une véritable passion pour la violence du contraste ; ils font du lent une désespérance et du rapide une frénésie. Ils alternent entre les couples triste / lent (lassu) et gai / rapide (friss) avec une facilité admirable. Cependant, ce passage brutal d'un registre à un autre, cet effet de circularité entre triste et gai semblent signifier qu'aucun sentiment n'est fait pour durer. La transition est assurée par l'accélération. Les Tziganes interprètent également des danses traditionnelles telle que la *hora* roumaine ou la *csardas* hongroise composée d'une introduction lente nommée *lassan*, confiée à un instrument solo, et une deuxième partie vive, allègre, la *frisca* ou *csardas* dont les rythmes ne sont pas très variés.

En ce qui concerne les compositions tziganes, il existe des écrits : la plupart des pièces du genre *verbunkos* et toutes les chansons *nota* sont des partitions signées par un compositeur. Les mélomanes de l'époque et les historiens de la musique hongroise s'accordent pour affirmer que l'écart est souvent grand entre la partition et son exécution et que seule cette dernière donne une image juste de la tradition. La part de la variation et de l'improvisation est essentielle. C'est bien dans ce domaine que les Tziganes excellent. En ce sens, les musiciens tziganes se rapprochent des jazzmen.

L'art des Tziganes consiste à tourner en dérision des musiques qu'ils choisissent en les déformant en fonction de certains paramètres afin de donner une redondance à leur mode d'expression. En effet, tout ce qui subjugué et à la fin métamorphose un matériau établi (la broderie, la variation, l'arabesque, l'inflexion,...) permet de définir "l'art de ceux pour lesquels il n'y a pas de place". Les musiciens allemands se distinguent des musiciens hongrois par le fait qu'ils lisent la partition et que leur exécution la suit fidèlement ; les Hongrois, qu'ils sachent ou non lire les partitions, les oublient et leur exécution laisse place à l'expression de leur propre fantaisie. Improviser, c'est savoir répondre à toute contrainte imprévue, c'est savoir sauver toute situation et la retourner à son avantage. L'improvisation se joue des *diktats* de la partition. L'attitude tzigane face à la musique serait l'équivalent de l'idéal hongrois d'indépendance et de liberté face à toute puissance. Le virtuose tzigane incarne l'idéal politique hongrois.

On peut alors se demander comment ils apprennent l'art de la transformation sans passer au préalable par l'apprentissage de ce qui existe en tant que tel.

Le mode de transmission de la musique tzigane est de tradition orale. Il s'agit d'un apprentissage familial : un phénomène d'acculturation s'exerce sur les enfants qui baignent dans la musique de leurs parents. La musique est un langage naturel qui est autant développé que le langage parlé. Il s'agit au départ d'un état d'esprit dans lequel il faut être plongé ; puis, avoir l'habitude d'écouter ce style de musique pour s'imprégner de l'utilisation qui peut être faite des modes et des dynamiques : l'évolution de génération en génération se manifeste par les différentes versions qui existent d'une même œuvre. Plusieurs données sont susceptibles d'être soumises à des variations mais, à l'écoute, on peut distinguer des caractéristiques et des tendances notamment au niveau du type d'ornementation, des mélismes, des appoggiatures employés.

Il existe peu de sources de renseignements en ce qui concerne la transmission de la pratique instrumentale. Cependant, on peut constater que la pratique de la musique tzigane débute par celle du chant et des danses. Le travail instrumental consiste en une imitation du phrasé vocal. Celui-ci débute dès que l'enfant parvient à dire quelques phrases (vers trois ou quatre ans) parce que les tziganes estiment qu'il faut au moins douze ans avant de devenir violoniste. En général, on commence avec un violon le plus souvent, une guitare ou un accordéon. Ce ne sont que les garçons qui pratiquent d'un instrument ; les filles chantent. Les enfants font de la musique dans le cadre de l'école ainsi que dans le cadre familial.

Véritables virtuoses du violon, les authentiques musiciens tziganes ne connaissent pratiquement jamais la musique, si ce n'est phonétiquement. Ils ne savent ni la lire, ni l'écrire. Ils commencent très jeunes à jouer sur les instruments de leurs ancêtres qu'ils transmettent de génération en génération. Les Tziganes partent du résultat sonore qu'ils souhaitent atteindre pour travailler leur pratique instrumentale. L'apprentissage des gestes instrumentaux repose sur le principe du mime mais laisse vite la place à une expression personnelle grâce à l'improvisation. Ils jouent donc leur musique telle qu'ils la sentent.

Peut-être, l'engouement pour ce style de musique chez les violonistes est-il dû aux caractéristiques de virtuosité qu'il requiert ? En effet, la virtuosité est certainement l'idéal du jeu violonistique. La virtuosité est-elle une performance liée à notre culture ?

## Epoque contemporaine

Dans un premier temps, attachons-nous à considérer l'importance de l'image de la virtuosité qui règne en modèle idéal au sein des pratiques sociales de référence aujourd'hui.

Voici l'avis de certains professionnels du violon :

Selon L. Kétels, "la virtuosité correspond à la rapidité des mouvements de la main gauche et de la main droite. Pour être efficace, le geste doit être à la fois sobre et allier puissance et force. Cependant, pour satisfaire à la sobriété du geste, l'instrumentiste doit dépenser le moins d'énergie possible en dosant sa force. Un surplus de force se traduit par une raideur qui est la cause de troubles tels que la fatigue et des douleurs."

Selon J-M. Fontenaud, "maîtriser son instrument, c'est être libre vis-à-vis de lui, pouvoir exprimer le maximum de ce que l'on est. Dans le cadre de la musique de chambre, ce travail est multiplié par le nombre d'instrumentistes : il faut maîtriser son propre instrument et comprendre les personnes avec lesquelles on joue. Il s'agit d'entretenir des relations amicales sans qu'elles n'entravent le travail poursuivi par chacun. Beaucoup de temps et d'énergie sont requis, mais lorsque chacun parvient à se sentir libre et à connaître les réactions des autres, le champ peut s'ouvrir à l'improvisation.

Chacun des membres du quatuor est influencé par les autres dans sa pratique instrumentale. Il s'agit de définir ensemble un cadre de travail afin de construire des repères communs tout en ayant conscience des libertés déterminées par notre instrument : ensemble, nous fixons des caractères de son, des coups d'archet, nous définissons des gestes appartenant à notre répertoire (repères sur les cordes, repères d'archet, respirations,...) avant de commencer à jouer."

On peut noter que la notion de virtuosité ne se décline pas de la même façon selon la pratique sociale de référence. Dans le cadre de la pratique soliste ou d'orchestre, la virtuosité correspondrait à un culte du geste relié à une sonorité de référence instrumentale ; alors que dans le cadre de la musique de chambre, la virtuosité correspondrait davantage à une culture de gestes. En effet, en laissant la place à l'improvisation collective, la pratique de la musique de chambre permet à l'instrumentiste de varier l'emploi de gestes, voire d'en découvrir d'autres grâce à l'influence des membres du groupe. Cependant, la notion de virtuosité est présentée dans chaque pratique sociale de référence comme un idéal, une finalité que tout instrumentiste aspire à atteindre.

Attachons-nous au développement de cette notion de virtuosité : d'où provient-elle ? Quelles définitions et quels engouements a-t-elle connus ? En quoi a-t-elle attiré au geste ?

Marie-Françoise Christou nous informe sur la virtuosité en danse et en musique :

"La danse comme la musique renvoient à une forme de virtuosité dont les critères comme l'apprentissage diffèrent suivant les cultures et l'époque. En italien, virtuose signifie habile et le terme a tout d'abord été appliqué dans la péninsule aux musiciens, instrumentistes ou chanteurs, attachés aux nombreuses cours princières dès le Quattrocento. Elargissant l'acception du terme, les Français tels que Madame de Sévigné, Voltaire ou Diderot, qualifient de virtuose celui qui excelle en son art, qui est habile. Au fil du temps, la notion de parfaite adaptation des dons et connaissances techniques de l'artiste aux fins esthétiques poursuivies, s'est parfois dégradée jusqu'à prendre le caractère presque paroxystique de brio exacerbé au détriment de l'art. De même que le violoniste apprend peu à peu à faire chanter son violon et acquiert dès qu'il en a les moyens un Amati ou un Stradivarius, de même les jeunes danseurs s'appliquent patiemment à modeler leur corps afin de le rendre totalement ductile, apte à répondre aux exigences croissantes d'une technique sans cesse affinée quels qu'en soient les critères fondamentaux, puis à celles des chorégraphes, en accord avec les partitions musicales dont ils seront parfois appelés à proposer le contrepoint visuel, éventuellement émotionnel. Le travail préalable ne doit pourtant, en principe, jamais être perceptible lorsqu'ils sont sur scène.

Dans le sens péjoratif, est virtuose celui qui affecte avec emphase de triompher d'une série de difficultés techniques en attirant sur elles l'attention de spectateurs non avertis. En effet, souvent, virtuosité rime avec rapidité et ne coïncide pas avec l'interprète : certains danseurs s'abandonnent à l'ivresse gesticulatoire au détriment du style de l'œuvre, multipliant à l'excès sauts et pirouettes vacillantes, prolongeant à l'extrême des équilibres, modifiant à leur gré pas, enchaînements peu rigoureux qui plongent le public non averti dans un délire de sensations fortes... La maîtrise présuppose donc effectivement l'existence sous-jacente d'une aptitude à la virtuosité pleinement développée par le travail. C'est cette virtuosité qui permet d'exécuter comme en se jouant les pas les plus difficiles, de les enchaîner avec fluidité et en respectant constamment le style même du chorégraphe. De plus, la musique, la chorégraphie puisent souvent leur inspiration dans les aptitudes spécifiques et si personnelles des virtuoses qu'elles mettent de la sorte librement en pleine lumière."

En fin de compte, la virtuosité constitue un moyen indispensable, une qualité souvent chèrement acquise quelles que soient les facilités au départ, mais elle n'est jamais une fin en soi. Pourtant, comme nous l'avons vu, beaucoup la considèrent comme l'aboutissement des études, l'idéal de la pratique instrumentale. Il est



vrai que la virtuosité confère à l'artiste une aisance qui lui permet de réserver ses forces et "d'effacer, même aux yeux des profanes, les plus périlleuses exigences techniques. Seul un interprète génial, parvenu à la plénitude de sa virtuosité, sait enchanter dans les pas, les enchaînements les plus simples et donner une valeur d'éternité au moindre mouvement ou même à l'immobilité, attente ou accomplissement". Cependant, C. Poiget, professeur de violon, nous rappelle qu'il ne faut pas perdre de vue que "Virtuosité sans musicalité n'est que ruine de l'âme, du violon et de la musique" ; c'est aussi le cas pour musicalité sans technicité. En effet, la virtuosité ne doit pas être une fin en soi. Elle est un aspect du jeu instrumental parmi d'autres. Le rôle de l'enseignant consisterait à faire la part des choses en équilibrant les constituants du jeu instrumental.

Or, l'enseignement est tourné vers la pratique sociale de référence qui est celle de soliste. De ce fait, on considère que la virtuosité dans les autres pratiques sociales de référence ne serait possible qu'à partir du moment où l'on est virtuose de son instrument...

Voici l'avis de L. Kétels :

"Pour jouer en orchestre, l'instrumentiste doit posséder une base technique et connaître ses repères:

- par rapport au violon solo : suivre son geste permet d'obtenir un son homogène et sa respiration et les vibrations transmises par son instrument permettent un jeu d'ensemble.
- par rapport au chef d'orchestre : il inculque une écoute et une unité entre les différents instrumentistes grâce à ses gestes.

En fait, un musicien d'orchestre possède davantage de repères gestuels que sonores.

Les motivations d'un musicien d'orchestre sont diverses : il peut apprécier la puissance sonore, le mélange de timbres, les œuvres qui peuvent être jouées... Le fait qu'il y ait un chef permet à l'instrumentiste de se décharger : il peut davantage se libérer car il se pose moins de questions. En orchestre, la manifestation de la personnalité de chacun dépend du poste qu'il pourra assumer. Il est vrai que la place de l'instrumentiste est plus ou moins stimulante : par rapport au chef, à l'ensemble des instrumentistes, au public, son voisin... En tout cas, quel que soit son état d'esprit, l'ambiance générale de l'orchestre influe sur la musique jouée."

En effet, la pratique d'orchestre permet de développer sa culture gestuelle, essentiellement en ce qui concerne les instrumentistes à cordes. Il est vrai que les instrumentistes à vent ressentent moins de différences entre la pratique soliste et la pratique d'orchestre car elle présente pour eux un caractère soliste. Ainsi, si l'on considère que le geste est un facteur du son, l'instrumentiste à cordes, soucieux d'obtenir un son semblable au musicien solo du premier pupitre, peut être amené à modifier son geste et à en découvrir d'autres. Il peut également subir l'influence de ses voisins de pupitre. D'autre part, le chef d'orchestre, en inculquant son idée de son, est susceptible d'inciter les instrumentistes à employer d'autres gestes.

En règle générale, les pratiques collectives sont génératrices de gestes puisqu'elles permettent l'échange des idées de chacun, des influences mutuelles entre les personnes et leur jeu instrumental.

D'autre part, la virtuosité, nous l'avons vu, est encore présente actuellement, que ce soit dans l'esprit des élèves et des professionnels en musique et en danse ou dans les tendances des compositeurs de musique contemporaine à explorer les extrêmes des capacités sonores des instruments et des individus. En effet, la définition d'interprète-instrumentiste est modifiée par rapport à celle du début du siècle grâce, notamment, à la naissance du théâtre musical.

### ***L'instrumentiste et le théâtre musical***

L'interprète-instrumentiste possède davantage de responsabilités aujourd'hui : il est à la fois spécialiste-virtuose et pluridisciplinaire dans ses compétences. Il est également amené à faire des choix plus importants au niveau de la partition qui mettent son implication personnelle au premier rang : l'écriture étant envisagée de manière différente par les compositeurs, l'interprète est presque un compositeur.

J-C. François, percussionniste et compositeur, nous informe sur la prise en compte actuelle de la notion de geste : "lorsqu'il est question de "gestes" dans un contexte musical, il peut s'agir de plusieurs choses qu'il faut soigneusement définir. Premièrement, il peut s'agir des mouvements physiques du corps de l'instrumentiste qui sont strictement nécessaires à la production des sons, dans une perspective où le compositeur ne s'intéresse qu'au résultat sonore, et non à une représentation visuelle. Les gestes sont ici des éléments secondaires faisant partie d'une technique instrumentale générale, appliquée aux détails spécifiques de l'œuvre. Les gestes de pure technique instrumentale ne peuvent pas être séparés d'une expressivité proprement corporelle.

Il existe une seconde définition du geste musical comme lieu physique aussi bien que métaphorique de l'expressivité sonore. Il est évident qu'une bonne interprétation musicale consiste à faire correspondre les caractéristiques des phrases musicales considérées comme gestes métaphoriques avec les gestes réels de

l'instrumentiste. Cette seconde optique du geste a amené certains compositeurs à s'intéresser au geste musical en tant qu'élément visuel et théâtral et à créer de nouvelles formes s'inscrivant à la limite entre musique et théâtre. Le geste est alors considéré comme indépendant de la matière sonore, mais souvent s'inscrivant dans une temporalité musicale, et étant produit par des musiciens."

Voici les considérations d'interprètes par quelques-uns des grands compositeurs de théâtre musical : "Théâtre musical et musique d'action", Jean-Yves BOSSEUR :

Les compositeurs ont tendance à prendre en compte les instruments et les instrumentistes dans leur spécificité : E. Carter déclare : « Je considère mes partitions comme des scénarios auditifs dans lesquels les exécutants interviennent comme des personnages avec leurs instruments, soit à titre individuel, soit comme participants à l'ensemble. »

M. Kagel estime que « la musique pure est le résultat d'une situation originellement extra-musicale ». En effet, dans sa composition Match, Kagel met en jeu les relations psychologiques et sociales entre deux violoncellistes et un percussionniste qui semble incarner le rôle de l'arbitre. Il établit un processus dialectique entre les instrumentistes. De même, A. Tamba opère une division du travail en séparant différemment les fonctions des interprètes pour favoriser le jeu dialectique entre musique et texte.

Certaines partitions portent sur l'activité professionnelle même du musicien : des présupposés concernant le domaine musical et des phénomènes liés au spectacle sont exploités ainsi que tout ce qui contribue à la production d'un événement musical. L'orchestre étant une micro-société régie par des règles et des codes, les fonctions professionnelles qui s'établissent nécessairement entre ses citoyens doivent entrer dans le jeu au même titre que les éléments purement musicaux.

D'autre part, B. Ferneyhough déclare que « le degré audible (et visible) de virtuosité doit être manifesté comme un élément à part entière d'élaboration de la composition elle-même ». En effet, le musicien doit dépasser les idées du compositeur, ses propres capacités, celles de son instrument avec lequel il entretient des rapports intimes, sa technique et sa fonction pour interpréter une oeuvre de théâtre musical. Des tensions naissent entre l'instrumentiste et son jeu : souvent, le jeu requis dépasse les limites de ce que l'instrumentiste croyait connaître de son jeu instrumental. En effet, l'instrument est considéré comme un potentiel acoustique à explorer par-delà les conventions et les hiérarchies de valeur. La virtuosité se donne également comme élément de valeur. Par exemple, O. Bernager témoigne de la difficulté que peuvent éprouver les interprètes d'une oeuvre de théâtre musical telle que Répertoire de M. Kagel : « il ne suffit pas d'être un bon musicien, il est préférable d'être instrumentiste ; certains passages requièrent de la virtuosité mais, avant tout, une rigueur du geste et de l'attitude corporelle qui n'appartiennent pas au seul musicien, mais également au comédien. Aussi, la réalisation de cette pièce se heurte à l'ambiguïté, tout à fait voulue par l'auteur de la réalisation théâtrale d'une donnée sonore (lectures à la table, enchaînements inlassablement répétés, improvisations, travail des gestes, construction des accessoires sont de mise) ».

L'un des enseignements du théâtre musical a été d'envisager les implications visuelles et gestuelles de l'instrument dans sa relation à l'espace : une démonstration de virtuosité instrumentale recèle toujours autre chose qu'une vélocité mécanique ; il s'agit de transmettre la nature même de l'instrument à travers sa matérialité, d'affiner et multiplier les voies d'approche du corps instrumental, de faire transparaître sa propre sensibilité tactile, le tempérament d'un musicien en particulier, son contact unique avec son instrument et sa sensibilité personnelle. En effet, « la voix, le jeu des instrumentistes, le son de la bande magnétique, le film, la lumière, les changements de robe de l'actrice, tout est soumis à la loi du temps et au principe du mouvement, construction et émotion », déclare M. Kopelent. Le spectacle musico-théâtral est la mise en évidence de la gestualité pensée comme « ensemble des possibilités de dépense d'un corps » (D. Charles). En effet, les musiques de gestes instrumentaux et certaines pièces telles que Pas de cinq de M. Kagel semblent sous-entendre le sujet physique de l'action, la main, le bras, le coude comme principe moteur de chaque événement musical. L'instrument est ainsi intégré dans un dialogue avec les sources sonores corporelles.

Du côté de l'auditeur, ce qui est à saisir correspond au geste de parler et non aux sons : dans l'oeuvre de Schnebel, chaque geste peut être interprété de multiples façons par l'auditeur-spectateur : il peut concentrer son attention sur le résultat sonore produit par le geste de l'instrumentiste, percevoir ce geste en tant qu'événement musical à part entière, ou passer à son gré d'un type de perception à l'autre. Chez P. Schäffer, l'auditeur-spectateur est invité à pénétrer à l'intérieur de la matière audiovisuelle, à la percevoir de manière active ; il laisse pressentir une multitude de pôles d'intérêt possibles par des principes d'éclatement de l'espace et de décentrage des actions.

Qu'en est-il des instrumentistes professionnels ?

- L. Kétels : - Auditeur : "je suis sensible aux vibrations et à l'intonation du son ; il s'agit de saisir l'instant d'émotion."  
- Spectateur : "j'observe la tenue, la souplesse, l'investissement. L'aspect visuel du spectacle serait à améliorer."
- N. Geoffray : - Auditeur : "je viens pour écouter une certaine tradition."  
- Spectateur : "l'expression des instrumentistes est plus auditive que visuelle, mais je regarde plus volontiers lorsque les gestes sont en rapport avec la musique entendue."
- J. Estournet : - Auditeur : "je suis davantage sensible à l'instrumentiste-artiste qu'à l'œuvre interprétée, à sa personnalité. J'écoute en fonction du passé de l'interprète, de son expérience mais ne subis pas l'influence des médias. L'écoute permet de reconnaître un interprète sans avoir recours à son image."  
- Spectateur : "je suis sensible à l'atmosphère, l'intimité et la convivialité de la salle."
- J-M. Fontenaud : - Auditeur : "je cherche à me détacher du regard pour adopter une attitude auditive qui me permette de percevoir le message musical dans son intégralité."  
- Spectateur : "le geste ne correspond pas toujours au message sonore perçu. Cependant, l'aspect visuel d'un concert se manifeste à l'entrée en scène des interprètes : leur attitude physique nous donne une première impression sur leur personnalité. De plus, nous sommes conditionnés par le programme, la présentation, la scène, l'éclairage et la publicité faite en amont."

Il s'avère que dans l'esprit des instrumentistes classiques, l'auditeur monopolise son attention sur le son lors d'un concert. Le spectateur ne vient pas pour écouter ; il n'aurait donc pas sa place lors d'un concert. Il est vrai que l'on écoute la musique mais qu'en est-il de l'interprète et de sa personne ? Il est tout à fait possible de considérer le concert comme la représentation d'un instrumentiste ou encore comme une représentation de l'œuvre d'un compositeur. En effet, lorsque l'on assiste à un concert d'instrumentistes, est-ce l'interprète, le compositeur ou les deux à la fois que l'on applaudit ?

Dans le cadre du théâtre musical, compositeurs, compositions et interprètes sont relégués sur un même plan :

M. Kagel déclare, au sujet du théâtre musical, que la démarche compositionnelle devient le contenu, la finalité de l'action elle-même. En effet, certains compositeurs illustrent ces propos :

- Schnebel met par exemple l'accent sur les propriétés visuelles du jeu musical : il travaille sur l'origine de la production sonore dans Maulwerke, inverse les fonctions des musiciens car l'un de ses buts est de « supprimer les frontières entre les différents domaines de l'art . En supprimant ces frontières, on supprime en même temps les conventions. La volonté d'un contrôle déterminé sur le résultat d'un processus musical s'éloigne alors ».
- L. Nono considère le théâtre musical comme une arme destinée à préciser et donner tout leur poids à ses opinions politiques.
- S. Bussotti se met personnellement en cause : « toute exécution concertante comporte une sorte de cérémonial de celui qui exécute en public ». Son théâtre dévoile les empreintes érotiques des rapports entre corps et instrument au sein de situations collectives engendrées par un jeu musical afin de « montrer en public ce que la sphère privée, précisément, peut insinuer de plus personnel, de plus intime, de plus réservé ».

P. Schäffer envisage le théâtre musical comme l'un des moyens de soumettre à la musique des structures ambiguës, polyvalentes, susceptibles de déclencher une certaine marge d'indétermination au moment de l'interprétation. Il emploie la méthode dite *synectique* qui consiste à laisser agir les éléments rassemblés à l'occasion d'une pièce sans coordination définie de telle sorte que la cohérence s'impose d'elle-même au moment de l'exécution instrumentale.

Sans remettre en cause le statut de l'œuvre musicale et de sa fixité, certains interrogent le théâtre lyrique en prenant en charge des éléments réalistes pour mettre en rapport les différentes fonctions des musiciens et envisager leurs apports comme nécessairement complémentaires. En effet, G. Massias définit le théâtre comme un lieu de confrontations incitant les interprètes à sortir de leurs fonctions traditionnelles pour concrétiser, par le geste et la parole, des situations musicales et dramatiques. De même, le théâtre musical permet

à ses interprètes de bénéficier de leurs expériences mutuelles tout en considérant l'individualité de chacun des membres dans un esprit de groupe indissociable. Effectivement, V. Globokar estime que le travail de composition n'est pas dissociable de celui de l'interprète : des rapports intimes naissent entre compositeur, instrument et instrumentiste. E. Sanguinetti ajoute que des rapports entre interprètes se tissent du fait de l'entrecroisement de données, non seulement de type musical mais également psychosocial.

En ce qui concerne les notations dans certains théâtres musicaux, elles se présentent, plutôt sous la forme de *tablatures* inventées, représentations visualisées des instruments, afin de mieux laisser percer les propriétés physiologiques et visuelles du jeu instrumental. Les notations sont alors conçues pour faciliter l'approche aux interprètes et ouvrir leur esprit, habitué à travailler au départ d'indications essentiellement sonores, à une autre approche instrumentale : celle des gestes et des mouvements.

En effet, N. Geoffray déclare que l'interprétation d'une œuvre contemporaine nécessite l'emploi de gestes techniques pour constituer des repères : gestes des yeux, expressions du visage. En utilisant le terme de geste technique, elle entend le terme de mouvement, c'est-à-dire geste indépendamment de son. L'interprétation d'œuvres contemporaines requiert souvent cet aspect du geste. Peut-être, est-ce par réaction vis-à-vis de l'utilisation abusive du corps au service du son ?

Par conséquent, il est également conseillé à ceux qui ont envie de cultiver des gestes, peu importe leur âge et leur niveau instrumental, de multiplier les styles des œuvres à travailler et notamment, d'aborder des pièces contemporaines. De même, les enseignants pourraient s'inspirer de l'approche gestuelle proposée par le théâtre musical afin de permettre aux élèves de construire leur jeu instrumental au départ d'une optique musicale différente ... En effet, sachant que les compositeurs choisissent en général les gestes appropriés à leur conception musicale parmi une gamme d'actions physiques apparaissant dans les traités d'instrumentation (lorsqu'ils ne connaissent pas les possibilités des instruments), les instrumentistes devraient peut-être s'attacher à construire une gamme de mouvements pour être à même de les accommoder à n'importe quel contexte musical.

Un compositeur et un informaticien, faisant partie d'un même groupe de recherche à l'IRCAM, nous rappellent que "l'interprétation n'a de sens que si elle s'appuie sur des notions précises. Elle est une *surpartition*, non écrite, mais toujours précise dans le style d'une époque et d'un compositeur". La tâche incombe aux enseignants en musique de fournir ou d'inciter à chercher ces précisions (de l'ordre des circonstances d'écriture), afin que les élèves puissent traduire une partition en leur "*surpartition*". Pour y parvenir, il faut considérer les contraintes liées à l'écriture, c'est-à-dire s'attacher à comprendre le sens des notations et du code musical ainsi que celles liées aux circonstances d'écriture telles que les données historiques culturelles et biographiques.

Après avoir considéré les éléments qu'offrent les partitions et les circonstances d'écriture d'un point de vue gestuel, intéressons-nous à un autre paramètre du geste dans le travail de l'instrumentiste : son instrument.

### 3) L'instrument :

L'instrument, en tant qu'objet indépendant du corps, impose ses lois. Selon le parti que l'on prend, il peut être considéré comme un outil ayant un fonctionnement et un mode d'emploi unique conforme à des normes ou comme une source d'inspiration et de créativité comportant des limites et imposant ses contraintes. Nous avons vu que le travail gestuel se fait en fonction du son pour la majorité des interprètes et des œuvres musicales. Or, l'un des responsables de la sonorité est l'instrument. Les données formelles et sonores de l'instrument sont relativement stables de par sa matérialité. C'est dans la famille des cordes qu'ils subissent les modifications les plus importantes : décollages, dérèglages de toutes sortes, liés aux changements de climat, ouverture du son lorsqu'un instrument est travaillé, fermeture lorsqu'il ne l'est plus. Luthier est un métier à part entière : il est à la fois facteur, réparateur et estimateur d'instrument. De leur côté, les instrumentistes à cordes qui sont pourtant responsables à tous les niveaux de la production sonore, rejettent souvent les responsabilités à leur instrument, fragile et capricieux soi-disant, notamment lorsqu'il s'agit de la justesse. De même, l'archet est responsable des défaillances sonores...

Dans un premier temps, attachons-nous à l'évolution de la facture instrumentale afin de comprendre ses influences sur le son au niveau du violon.

La lutherie classique orientait la conception des instruments vers la recherche de sonorités douces et feutrées. L'utilisation de cordes très minces (en boyaux) et un chevalet peu arqué produisait un son riche en harmoniques aiguës, timbre idéal pour une alliance avec les orgues, clavecins,...

Vers 1730, Tartini le premier commença à adopter un manche et une touche plus allongés, ce qui facilita le jeu dans les positions élevées. L'utilisation de cordes plus épaisses et surtout d'un chevalet plus arqué modifia le son du violon au profit d'une plus grande production d'harmoniques fondamentales. Avec la naissance de l'école française du violon et les nouvelles exigences post-révolutionnaires, la construction du violon s'érigea à la gloire de Napoléon: plus robuste pour un son plus puissant. Les tensions imposées par des cordes plus épaisses amenèrent les luthiers à une construction plus stable et plus solide du violon.

Vers 1840, la forme moderne du violon est fixée après quelques modifications au niveau de la touche et du chevalet, effectuées pour l'obtention d'un volume sonore plus ample. Depuis cette époque, la conception du violon n'a plus évolué ; par contre, les exigences techniques et la recherche du son idéal ne cessent d'être convoitées.

En ce qui concerne l'archet, son évolution n'a pas été aussi caractéristique au niveau de la lutherie que celle du violon. C'est François Tourte qui est à l'origine de l'archet moderne, plus solide et plus arqué que le précédent. Les premiers archets à vis apparaissent vers 1690, permettant au violoniste un autre emploi de son pouce et la possibilité de faire varier la tension des crins à sa guise.

En fait, la facture instrumentale a évolué en fonction des apports des instrumentistes, des exigences techniques liées aux idéologies des différentes époques. Par contre, comment les instrumentistes ont-ils réagi par rapport à cette évolution ?

J-M. Fontenau précise que "la technique instrumentale a évolué au bénéfice des interprètes autant que des compositeurs ; d'ailleurs, longtemps les compositeurs étaient également des interprètes (c'est encore le cas pour les directeurs des deux CNSM). Les facteurs d'instruments ont été guidés par la recherche du meilleur résonateur qui correspond aux attentes des instrumentistes en quête d'expression. Effectivement, l'instrument apprend beaucoup à l'instrumentiste : en se tendant et se détendant avec le temps, il change les données."

En effet, en ce qui concerne le violon, nous avons vu que la posture de l'instrumentiste a subi des modifications. J-M. Fontenau nous fait d'ailleurs remarquer que "l'instrument est le résonateur de notre geste ; par conséquent, si nous nous prosternons par-dessus, nous ne pouvons projeter le son."

En ce qui concerne l'archet, les conséquences sonores de sa tenue sont plus importantes car, au niveau du jeu violonistique, c'est l'archet qui est en grande partie responsable de la sonorité instrumentale. (cf. **annexe 11**)

De nos jours, les données sont multiples : l'évolution de la facture instrumentale, l'apparition de l'archet moderne, la recherche qualitative des cordes, la sonorisation des instruments, ont contribué à l'évolution des possibilités gestuelles et des divers nouveaux jeux développés pour un même instrument. En effet, d'autres priorités sont apparues : la recherche d'un bien-être née de l'exigence d'un confort minimum, la multiplication et le changement d'optique des écoles de musique, l'évolution de l'enseignement,... (cf. **annexe 12**)

Nous sommes donc libres de mener un culte du geste ou une culture des gestes bien que nous soyons contraints par l'instrument qui nous dicte ses lois au fur et à mesure que nous progressons dans sa découverte. Cependant, au niveau de l'enseignement, il est souhaitable de proposer un maximum d'ouvertures (historiques, culturelles, stylistiques, corporelles,...) afin de placer les instrumentistes devant des choix. Ainsi, ils pourront s'orienter en connaissance de causes. Ces diverses ouvertures peuvent également servir de motivation au travail instrumental. L'enseignant devrait inciter à la curiosité instrumentale. La culture des gestes serait un bon moyen pour éveiller à la curiosité.

Le culte du geste pousserait les élèves qui ne le seraient pas suffisamment à être plus perfectionnistes et plus exigeants avec eux-mêmes.

Voyons à présent quelles idées mériteraient d'être exploitées par les enseignants afin de fournir des ouvertures au niveau d'un travail gestuel.

## II / LES PISTES DE TRAVAIL DU JEU INSTRUMENTAL EN FONCTION DE SES CONSTITUANTS : QUELQUES IDEES POUR LES ENSEIGNANTS...

### 1) Le corps et l'esprit de l'interprète :

#### *Posture et morphologie*

Le corps est le premier instrument de travail : pour jouer d'un instrument, il faut jouer de son corps. En contrepartie, le corps est instrumenté par la méthode d'apprentissage : on lui demande de s'adapter à l'instrument. Au Moyen-Age, musique et corps étaient considérés séparément. De même, les instrumentistes n'étaient pas confondus avec les compositeurs. Ce n'est qu'à partir de la naissance du code musical que compositeurs et instrumentistes ont du entrer en concertation pour interpréter ce code.

A la période romantique, on assiste à l'apogée de la recherche d'une virtuosité expressive, permise notamment grâce à l'évolution instrumentale. L'homme se transforme en surhomme pour surmonter les difficultés. Le geste devient outrance et le corps doit se domestiquer pour répondre à la norme de l'époque. Les compositeurs-interprètes tels que Chopin, Liszt et Paganini épatent les foules. Or, il faut savoir que Paganini possédait des doigts particulièrement longs et proportionnés de telle sorte que la pratique du violon en était facilitée : il était atteint d'une maladie. C'est pourquoi, ses compositions ne pouvaient être interprétées que par une petite élite de violonistes.

Aujourd'hui s'opère un phénomène d'intellectualisation dans notre monde occidental qui supprime le lien avec le corps (spiritualité, rythme des mots). La musique savante fuit le naturel et c'est la raison pour laquelle la musique classique n'attire pas les foules. Il est même demandé aux instrumentistes, à l'occasion de certains concours, de jouer derrière un paravent afin de ne pas laisser le physique interférer dans le jugement. Le corps n'est alors plus considéré comme un élément constitutif du jeu instrumental ! ...

De son côté, l'enseignant a la tâche d'enseigner un geste, un savoir-faire. Dans le système de l'enseignement, on tente d'établir des critères, une norme, des gestes de référence sur lesquels s'appuyer. Cependant, on ne donne pas le temps au corps de s'adapter à la norme, d'après les conditions d'admission dans les différents cycles qui présentent des contraintes de temps et de qualité. Le corps est déstructuré pour être reconstruit en un temps record. Dans les méthodes d'apprentissage, le geste s'analyse en somme de parties, le corps se décompose en somme de gestes. En effet, comme nous l'avons déjà remarqué, l'apprentissage instrumental consiste essentiellement à prendre conscience de son corps. Cependant, les méthodes proposent très souvent d'apprendre les gestes en ne s'intéressant qu'aux extrémités du corps, notamment, les mains et les doigts. Seules les méthodes pour débutants décrivent la posture générale du corps. A ma connaissance, il n'existe pas d'ouvrages destinés à l'apprentissage instrumental qui proposent des exercices permettant de travailler le contact du corps à l'instrument.

Or, les méthodes d'apprentissage ne sont-elles pas destinées à tous les élèves, quelle que soit leur morphologie, leurs représentations du jeu instrumental, leur raisonnement, leur rapport à l'instrument...

Le rôle de l'enseignant ne consisterait-il pas à considérer les élèves dans ce qu'ils ont d'unique et à leur permettre de s'exprimer tels qu'ils sont en les informant ou en les incitant à trouver par eux-mêmes les différents mouvements qu'ils peuvent faire, en tenant compte des contraintes de l'instrument et de leur morphologie, afin de les transformer en gestes ?

#### *Posture et pratique sociale de référence*

Voici quelques informations pour perfectionner son jeu instrumental grâce à un travail gestuel :

J-M. Fontenaud nous indique que, "pour concilier geste et intention musicale, il faut considérer le plan auditif, au moyen d'un enregistrement par exemple, et le plan esthétique, en analysant le rapport gestuel à son instrument, image de son intention.

Avant de pouvoir développer l'expression musicale à travers un geste, il faut d'abord s'attacher à comprendre ce sentiment en l'exprimant par exemple par un son vocal (mieux vaut éviter l'utilisation de mots souvent insatisfaisants) ou bien en le vivant corporellement.

Il existe deux critères d'appréciation du geste :

- s'il est effectué en fonction du corps de l'interprète, on peut parler de geste parfait.
- s'il permet d'obtenir une qualité de son, de vibration et une liberté dans l'exploitation des possibilités instrumentales, on peut parler de geste efficace."

J. Estournet déclare que "la posture instrumentale est propre à chaque individu : elle dépend de sa morphologie. Elle consiste en la recherche du centre de gravité de son corps ; pour le trouver, il existe plusieurs moyens en fonction de la position du corps :

- position assise : bouger les jambes en jouant sans entraîner le bassin ou encore, s'élever sans décoller pour obtenir une plus grande puissance.
- position debout : balancer la jambe droite (Doukan) ou plier les genoux en jouant pour chercher le centre de gravité vers le sol.

La corpulence joue également sur l'interprétation : une forte poitrine favorise un jeu enveloppé.

La posture varie par rapport à l'oeuvre jouée :

- dans les passages rythmiques, on a tendance à serrer les jambes et les épaules.
- dans les passages moins tendus, on a plutôt tendance à écarter les jambes pour se détendre."

J-M. Fontenaud ajoute que "souvent, nous avons tendance à serrer nos mâchoires lorsque nous sommes confrontés à une difficulté. Le fait d'imaginer le vide dans sa bouche peut nous conduire à dégager notre mâchoire et à gagner en résonance."

En fait, la difficulté dans le travail du jeu instrumental consiste à être tendu intellectuellement mais relâché physiquement (comme le sprinter) tout en gardant la possibilité de mobiliser son énergie pour réaliser des impacts au bon moment. L'attitude corporelle dépend effectivement de l'expression mais elle n'est pas la seule.

Par ailleurs, L. Kétels observe que "l'on s'oriente plutôt vers une certaine pratique instrumentale selon son âge, ses facilités et ses envies. Cependant, dès la troisième année de pratique, on est sensibilisé au métier de soliste car les cours sont organisés sur ce modèle. Par ailleurs, on peut prendre des cours de musique de chambre mais en général qu'à partir d'un certain niveau instrumental. D'autre part, des classes de déchiffrement et de travail de traits d'orchestre existent dans certaines écoles pour préparer aux concours d'orchestre. Or, le métier de musicien d'orchestre ne se résume pas uniquement à ces seules compétences : tout un apprentissage gestuel et d'écoute est de mise..."

N. Geoffroy nous conseille de prendre conscience de l'espace disponible car, "lorsqu'il s'agit de jouer en orchestre, la gestuelle est en général plus limitée."

En ce sens, les différentes pratiques musicales permettent de multiplier les possibilités gestuelles d'un instrumentiste. En effet, le fait d'être limité corporellement au niveau de l'espace peut nous permettre de travailler notre jeu instrumental de manière plus précise et dans une dynamique moins importante.

De surcroît, les pratiques musicales collectives sont à encourager dès la première année de contacts avec l'instrument car elles permettent de découvrir des répertoires, des styles de musique, d'échanger des idées concernant la pratique instrumentale, consciemment par la parole et même inconsciemment par la vue ; elles permettent également de développer le sens de l'écoute, indispensable à la pratique musicale, ainsi qu'une certaine exigence au niveau du travail instrumental.

## ***Posture et instrument***

La pratique de différents instruments permet également de faire germer des idées gestuelles qu'il est possible d'exploiter après les avoir testées. En effet, grâce à une petite expérience pianistique, j'ai pu établir des relations avec mon instrument principal : la pratique du piano se rapproche de celle du violon en ce qui concerne la posture : l'exécution d'un mouvement de rotation interne de l'épaule droite appelé pronation permet de passer de la position de la main droite d'un pianiste à celle de la main droite d'un violoniste ; de même, l'exécution d'un mouvement de rotation externe de l'épaule gauche appelé supination permet de passer de la position de la main

gauche d'un pianiste à celle de la main gauche d'un violoniste. Outre ces indications concernant la posture, des comparaisons peuvent être faites au niveau du jeu même ainsi qu'au niveau de son enseignement. (Il me tarde de poursuivre ces recherches...). En effet, même les médecins effectuent des rapprochements entre différentes pratiques instrumentales.

**(cf. annexe 13)**

Par ailleurs, c'est en compulsant des ouvrages d'anatomie que j'ai pu me rendre compte des mouvements qu'il est possible d'effectuer avec son corps. Pendant que l'instrument nous dicte ses contraintes matérielles tout au long de sa pratique musicale, nous nous contraignons physiquement nous-mêmes : nous instrumentons notre corps (pour reprendre l'expression de R. Damas). Ainsi, nous lui faisons encourir des risques pathologiques. Ceux-ci peuvent être accentués par la pratique d'orchestre ou encore par la pratique instrumentale prolongée. En effet, des études épidémiologiques ont été faites par les médecins et révèlent les conséquences des pratiques instrumentales.

Dans ce sens, l'apprentissage de la pratique d'un instrument devrait consister, d'une part à prendre conscience des sensations corporelles liées à l'instrument et d'autre part, à prendre conscience que le corps, au même titre que l'instrument, est au service de l'expression musicale. Dans ce sens, il serait habile de créer des ponts avec la danse ou simplement l'expression corporelle.

En effet, Claire Noisette, professeur d'éveil, témoigne dans son ouvrage intitulé "L'enfant, le geste et le son", de son expérience menée dans l'école municipale agréée de musique et de danse de Houilles (Yvelines) avec des élèves danseurs et musiciens. Grâce à ses compétences en formation musicale, en expression corporelle et à ses connaissances pédagogiques, elle dispense des cours d'initiation musicale communs aux danseurs et aux musiciens. Elle effectue un travail sur le langage, condition pour que l'enfant devienne ensuite capable de transposer, par exemple, des notions spatiales ou corporelles à une technique instrumentale ou vocale. Ainsi, les échanges entre musiciens et danseurs requis dans de nombreuses oeuvres sont facilités, l'un comme l'autre ayant construit des notions de l'autre langage artistique au départ de son corps. Elle y développe également une activité corporelle fondée sur le jeu pour répondre au besoin de mouvement de l'enfant : en effet, alors qu'à l'école, en passant de la maternelle à l'école élémentaire, on demande souvent à l'enfant de limiter ses déplacements et ses gestes, de suivre des activités plus abstraites, il aura d'autant plus de plaisir à retrouver le mouvement, à apprendre à le canaliser, et sera disponible pour un travail plus précis et approfondi d'observation et d'expression.

"Musiciens et danseurs ont beaucoup à partager et à expérimenter ensemble :

- La perception qu'a le danseur de la musique peut renseigner le musicien : il la ressent de manière immédiate avec son corps et sait dire, avant même d'être en mouvement, si elle est expressive ou non, si elle l'entraîne ou non dans la direction recherchée par le musicien. Il la lit avec ses sensations ; il la comprend à travers son sens du mouvement, de la respiration ; il la situe dans une approche différente de leur culture artistique commune et de son histoire. Par ses réflexions et son expression, le danseur propose une lecture qui complète la sensation du musicien, s'affranchissant alors de l'écriture musicale et des difficultés techniques de réalisation. L'interprétation dansée de la musique ouvre au musicien une autre lecture de sa partition.

- L'écoute de la danse par le musicien et son regard présente un intérêt égal pour le danseur. Le musicien peut apprécier de son point de vue l'accord ou l'apport mutuel entre le mouvement du danseur et l'écriture, la forme de la musique. Sa formation à l'analyse lui fait recevoir d'une manière différente l'architecture de la chorégraphie, l'articulation de la danse et de la musique. Il propose au danseur son interprétation du contenu expressif de la musique et lui offre ainsi un matériau ou un contexte de significations supplémentaire pour son interprétation chorégraphique.

La perception mutuelle évolue aujourd'hui, mais il faudrait accorder encore plus d'importance et d'attention au travail commun. Il s'agit pour les enseignants de saisir les opportunités qui se présentent..."

D'autre part, danse et musique sont deux disciplines artistiques complémentaires car leur pratique requiert des compétences similaires : notamment le geste, le corps, l'écoute, l'intériorisation, l'orientation dans l'espace, l'équilibre et le placement du corps, le rythme, la respiration, la recherche de musicalité et l'expression musicale au départ de l'écoute, la perception des contrastes... **(cf. annexe 14 à 16)**

De même, devant de tels points communs, leur enseignement peut s'avérer semblable sur certains axes. Il s'agirait pour les enseignants de s'informer mutuellement des découvertes, d'organiser des rencontres, de comparer des méthodes de travail, de se donner des conseils pratiques, voire de pratiquer. **(cf. annexe 17 à 22)**

J. Estournet précise que "le geste est quantifiable. Nous pouvons apprendre un geste par comparaison, par imitation et par opposition". Or, souvent, pour améliorer un geste, le professeur sensibilise l'élève au mouvement



du geste en suscitant son sens de la vue à travers une forme d'imitation. A ce compte, l'enseignement de la musique se détache de celui de la danse, la musique étant "l'art d'organiser des sons dans l'espace, en mouvement dans le temps" (Evelyne Andréani). Cependant, il peut s'en rapprocher, notamment dans le sens où le geste doit signifier. **(cf. annexe 23)**

L. Kétels nous explique également "qu'en musique, contrairement à la danse, le geste n'est pas travaillé dans le but d'être agréable à voir, mais il constitue plutôt un moyen d'expression par des sensations permettant de mettre son corps et celui des autres en vibration."

Et si l'enseignant s'attachait à développer l'aspect esthétique du geste en fonction de l'expression musicale de l'élève, peut-être que le résultat sonore s'en trouverait amélioré ?

En effet, les enseignants oublient souvent que le geste n'est pas la seule condition pour obtenir le son adéquat ; c'est la qualité de contact, d'empreinte qui en est à l'origine. Il est possible de considérer le geste sans intention musicale sonore : le plaisir kinesthésique contribue au plaisir de la pratique instrumentale mais ne sert pas forcément la production sonore musicale. Le professeur doit veiller à ce que le son traduise une intention musicale. En effet, la finalité de l'enseignement consiste à faire produire des sons ayant des qualités musicales et non des bruits. D'ailleurs, B. Bouthinon-Dumas précise qu'il est "inutile d'améliorer le geste pour le geste alors que sa seule finalité est l'assise du doigt en vue d'un son satisfaisant. Et se fixer seulement sur le geste éloigne quelquefois du résultat sonore. Il ne doit jamais amoindrir la vigilance auditive."

Par ailleurs, l'Eutonie pourrait éventuellement constituer une source d'inspiration pour les enseignants. Il s'agit d'une pratique courante, basée sur la volonté d'une disposition corporelle. A travers ce type d'exercices corporels, les élèves seraient mis en situation de ressentir les différents mouvements possibles de leur corps. Ainsi, ils seraient davantage sensibilisés à l'importance de la respiration, très souvent sous-estimée dans le jeu instrumental. **(cf. annexe 8)**

Néanmoins, puisque les instrumentistes semblent tenir à l'adéquation entre geste et son, ce travail peut être envisagé du point de vue de l'expression personnelle en suscitant la curiosité sonore. Pour développer chez l'enfant la sensibilité aux sons, l'enseignant peut solliciter son imagination et son initiative ; la prise de conscience des sources sonores environnantes, la manipulation d'objets pour en exploiter ses ressources sonores,... sont des pistes de travail qui font intervenir de nombreux sens et nécessitent un jeu corporel.

De même, la prise de conscience du silence, de l'espace, de l'importance des rôles de la respiration et de la voix dans l'interprétation musicale conditionnent le musicien dans sa pratique. **(cf. annexe 24)**

Attachons-nous à préciser les centres d'intérêt sur lesquels les enseignants pourraient se projeter afin de multiplier les approches du jeu instrumental, susceptibles de réaliser l'objet d'un travail gestuel.

### **La respiration :**

La respiration est une des conditions du jeu instrumental : elle assure le contrôle énergétique et permet le geste par l'élan. En effet, jouer avec un archet baroque permet d'obtenir un son naturellement plus "aéré" que le jeu avec un archet moderne. Ainsi, l'instrumentiste à cordes qui ne parvient pas à comprendre l'importance de la respiration dans la production d'une phrase musicale pourra avoir recours à un archet baroque. Lorsqu'il aura obtenu un résultat sonore plus convaincant (c'est-à-dire plus "aéré") et qu'il en aura pris conscience, il pourra reprendre son archet et entamer une recherche de phrasé gestuel. Le son lui servira alors de référence pour le travail des gestes.

En effet, on peut recourir à l'histoire de la musique pour comprendre l'importance de la respiration. Le phrasé instrumental est né du phrasé vocal. D'ailleurs, Doris Humphrey, danseuse, chorégraphe et pédagogue, nous éclaire de son point de vue. **(cf. annexe 25)**

Jean-Yves Bosseur déclare : « On peut entrevoir une relation analogique entre texte et musique : l'apport constructif me paraît résider dans le fait que des structures littéraires peuvent forcer des structures musicales à dévoiler des conséquences insoupçonnées, les questionner et faire sauter les murailles derrière lesquelles la pensée musicale a tendance à s'enfermer. »

### **Le phrasé gestuel :**

De même, le fait de travailler sans instrument a été suggéré par J-M. Fontenau et N. Geoffray. En effet, chanter librement, sans tenir compte des contraintes instrumentales, en dirigeant l'expression musicale par des gestes permet de traduire ses intentions musicales. Après ce travail de phrasé gestuel, l'instrumentiste peut comparer sa version musicale chantée avec celle jouée sur son instrument. Souvent, la version chantée est plus

proche de la représentation sonore et musicale que s'est forgé l'interprète car l'expression personnelle est plus directe.

Cependant, le fait de chanter pose le problème de la justesse et du timbre également de manière plus directe que le jeu instrumental ; du fait de cette similitude avec l'instrument, le chant est souvent refusé par les instrumentistes. D'une part, il est jugé insatisfaisant par rapport au son de l'instrument et d'autre part, il met davantage la personne à découvert.

Par contre, le fait de dire une phrase musicale avec le nom des notes, avec des consonnes et des voyelles, des onomatopées ou des mots en fonction de l'expression musicale est à portée de tous car les problèmes du timbre et de la justesse d'intonation ne se posent plus. En effet, cette méthode d'apprentissage par l'expression vocale parlée serait à développer. Souvent, elle est utilisée comme une illustration de dernier recours par le professeur lorsque l'élève n'a pas compris le sens de son discours. On peut remarquer que les méthodes d'apprentissage d'un instrument pour débutants présentent des chansons populaires dont l'enfant connaît la plupart du temps les paroles, ou de petites pièces agrémentées de paroles afin que l'enfant puisse se baser musicalement sur le texte et chercher les gestes qui correspondent à son expression vocale. Cependant, l'emploi de chansons populaires motive d'une façon certaine les enfants mais ne favorise pas l'expression musicale personnelle, l'enfant étant influencé par différentes versions. En tout cas, la chanson qui sollicite l'intervention de la voix, constitue une bonne base pour le travail du phrasé gestuel et sonore.

### **L'imagination :**

D'autre part, à travers les exercices que lui propose son professeur, l'enfant peut trouver ses propres images qui lui permettront de trouver ses repères et les rapports entre son corps et l'espace. En effet, le geste s'intègre dans un ensemble de processus qui lui permettent d'animer, d'harmoniser, de coordonner le mouvement sonore et même de donner libre cours à son imagination. Ce développement de la précision de l'écoute peut déboucher sur un travail d'analyse ainsi que sur de multiples expériences de recherche sonore et d'improvisation.

De même, si le musicien est capable de reproduire vocalement ou corporellement un rythme ou une mélodie, de ressentir corporellement l'intensité d'un son, il aura conscience de l'aspect corporel, spatial et en mouvement permanent de la musique et se forgera ainsi ses propres repères d'écoute et sa propre interprétation. Le travail instrumental constituera l'étape suivante. Effectivement, une séquence rythmique s'intègre à travers l'expérience vécue d'un mouvement corporel tel que la marche, la course, la danse, grâce au balancement rythmique des deux moitiés du corps. De la même façon, on pourrait découvrir dans le geste de l'instrumentiste la présence de divers champs de l'expression musicale sonore : par exemple, un mouvement circulaire du bras sera responsable d'une production bien différente de celle que l'on obtient par un mouvement droit ; de même, celui qui associe le mouvement du bras à un mouvement du tronc obtient également un autre son que celui qui reste assis tout raide ! En effet, certains déroulements sonores sont plus facilement appris à partir d'un geste qu'à partir d'un effort abstrait réalisé pour imaginer le son...

Cependant, dans son ouvrage intitulé "Pour une pédagogie de l'imaginaire", Georges Jean nous propose de partir des données corporelles afin de pouvoir imaginer les gestes et les sons. Il estime que toute activité passe par le corps et dépend de notre imagination.

"La reconnaissance de tout le corps par lui-même, son exploration, est une activité primitive, complexe, lente, qui dure toute la vie. L'enfant a beaucoup de peine à prendre cette conscience-là. Les éducateurs devraient être capables d'alerter constamment les enfants sur ce plan, ce qui suppose qu'ils ne s'ignorent pas eux-mêmes comme corps se mouvant et parlant devant d'autres corps. L'éducation corporelle devrait se situer sur deux plans :

- l'acquisition d'une certaine maîtrise de l'équilibre, des mouvements, de la souplesse,... Le rapport avec une pédagogie de l'imaginaire se révèle essentiel car il est impossible d'aller très loin dans l'imagination d'un corps différent du sien sans que la mécanique corporelle élémentaire soit perçue et progressivement maîtrisée.
- le développement de l'expression corporelle fait intervenir l'imagination et l'invention. Il s'agit de représenter par le corps, la stature, les membres,... une émotion, un sentiment, un objet, un animal, un autre corps, un mouvement... En effet, l'imaginaire détermine tous les comportements ultérieurs. C'est pourquoi, ces entraînements et ces exercices devraient pouvoir débiter très tôt et être poursuivis jusqu'à l'âge d'homme. Comparé à la disponibilité corporelle des habitants d'Afrique, d'Amérique du Sud et d'Asie, nous, Occidentaux, nous sommes en sous-développement. Il ne s'agit ni de théâtre, ni de mime, ni d'éducation physique, mais d'un tout associant le développement du corps, les activités sportives et les explorations de l'espace à l'imagination et l'invention."

## Une culture générale :

Par conséquent, afin de développer cette perception du corps, on peut conseiller notamment aux professeurs instrumentistes de suivre des cours d'expression corporelle ou d'avoir une activité physique et sportive, artistique ou non.

D'autre part, le fait de consulter des ouvrages d'anatomie tels que L'anatomie pour le mouvement de Blandine Calais-Germain aux éditions Desiris (1991), peut renseigner sur le fonctionnement du corps et permettre d'éviter les mauvaises utilisations que l'on peut en faire.

En effet, quelle que soit leur position par rapport au geste, les enseignants devraient être informés sur le fonctionnement des membres de leur corps pour également s'attacher à ressentir les différents mouvements qu'il est possible de faire avec son corps. Ainsi, qu'il enseigne le geste de façon univoque ou non, il pourra renseigner les élèves sur le fonctionnement du corps, dans son aspect général, commun à tout être humain.

D'ailleurs, l'intérêt des scientifiques, notamment les chercheurs en médecine, pour les musiciens peut s'expliquer de plusieurs façons. Mais, il est en tout cas révélateur de l'importance du nombre d'instrumentistes qui souffrent de leur art parce qu'ils ne connaissent pas le fonctionnement de leur corps et, de ce fait, l'exploitent mal.

L'information est à portée de tous ceux qui veulent bien s'informer ! ... (cf. annexes 4, 5, 6 et 13)

G. Jean nous assure que "la musique, plus que toute forme d'expression, plonge des racines dans l'être profond et est à la portée de tous les inconscients, à condition qu'ils la traversent en l'assumant de quelque façon ! Frappant directement le corps, la musique paraît être par excellence expression de l'imaginaire. Elle entraîne l'auditeur au-delà du présent immédiat. Pourtant, depuis toujours, elle est de tous les arts celui qui touche de plus près les démarches scientifiques et les mathématiques. La musique tout entière pénètre dans l'imaginaire et le constitue, dans la mesure où elle devient activité possible et dans la mesure où elle est discipline rigoureuse, sur le plan rythmique par exemple. Pourtant, telle qu'elle était enseignée dans les écoles, la musique était rarement genèse de l'imaginaire parce que l'on ne concevait pas que les enfants puissent inventer des univers sonores sans de très longs apprentissages théoriques et techniques. Or, il semble bien qu'une profonde révolution pédagogique soit en cours dans ce domaine. Elle est liée à tous les bouleversements que la musique contemporaine a subis. En effet, la rencontre avec les musiciens contemporains, des méthodes mises au point pour permettre aux enfants de créer par eux-mêmes des univers sonores,... sont autant d'activités développées par les enseignants ; elles contribuent à rendre la musique consciente et à mettre le plaisir musical à la portée des enfants."

## La personnalité gestuelle :

En fin de compte, de par ses constituants, notamment le corps, le geste revêt un caractère tout à fait personnel. Du fait que chaque individu est unique dans ses gestes, nous redécouvrons même les œuvres les plus connues à chaque fois qu'elles sont exécutées par un instrumentiste différent, d'autant plus lorsque les personnalités sont contrastantes.

Voici quelques conceptions concernant la part personnelle que comporte le jeu instrumental ainsi que des idées pour travailler le geste en tant que révélateur de la personnalité :

Gerhard Mantel précise qu'une œuvre musicale comporte de nombreuses dimensions et que chaque artiste les classe, consciemment ou non, dans un ordre hiérarchique qui correspond à sa personnalité gestuelle. Voici quelques-unes des représentations que nous nous forgeons : l'image sonore, les rapports de tempo, les articulations de phrasé, le plan de la composition, la dynamique ou le relief, l'accentuation rythmique, l'agogique.

N. Geoffray déclare que "la personnalité gestuelle se manifeste par des manies propres à chacun et par une plus ou moins grande utilisation de gestes suggérés par la musique interprétée. Pour le travail gestuel, on peut susciter l'intervention de l'imagination :

- par rapport au résultat sonore : l'instrumentiste sera contraint à modifier son geste.
- par rapport au geste même : le professeur peut singer son élève ou simplement lui montrer le geste recherché.
- par rapport au corps : on peut faire référence à des gestes non musicaux de la vie quotidienne par exemple.

Cependant, il ne s'agit pas de travailler le geste sans envisager son incidence sonore. L'une des phases du travail gestuel peut consister à jouer sans instrument pour trouver et comprendre l'intention musicale, mais la position instrumentale ne doit pas être perdue de vue, ni le rapport du geste à la sonorité. Une autre phase peut consister à écouter le son intérieurement pour être plus exigeant avec son instrument dans une phase ultérieure.

On peut viser d'être soliste pour acquérir une technique instrumentale, musicien chambriste pour apprendre à jouer avec d'autres instrumentistes, musicien d'orchestre pour vivre en groupe dans un certain esprit et pour travailler dans la tradition d'un chef."

J. Estournet estime que "le son vient du geste et le geste est approprié à l'idée de son, de la musique. La personnalité gestuelle de chacun, quelle que soit sa pratique instrumentale, se définit par une expression corporelle et gestuelle conforme à la personne, ses choix et la musique qu'elle interprète."

J-M. Fontenau nous propose de "travailler le geste en l'exagérant pour mieux le ressentir ou encore en l'effectuant sans instrument pour se remémorer les sensations qu'il engendre.

Les personnes qui ont une masse corporelle importante ont des facilités pour utiliser le poids dans leur mouvement mais ne sont pas efficaces dans la détente ; contrairement aux personnes plus maigres qui ont tendance à forcer pour compenser le poids. Dans les deux cas, la tension est à proscrire. De toute manière, rien ne reste tendu de façon immuable. Des compensations s'opèrent entre tension et détente.

Puisque nous sommes tous uniques, la prise de conscience de la nécessité d'un travail sur soi est la condition préalable pour concilier geste et posture.

Le geste, c'est déjà le son. Le travail du geste consiste à imaginer le son (l'anticiper, l'entendre à l'avance) pour préparer le geste en conséquence puis le mettre à l'épreuve sur l'instrument. L'esprit doit avoir le pouvoir sur le corps, il aide le corps à réaliser les gestes. La personnalité gestuelle d'un instrumentiste revêt deux aspects :

- la gestuelle physique, conséquence de l'expression sonore et musicale de l'instrumentiste : elle se manifeste par le fait de bouger ou non son corps lors de l'interprétation, de gesticuler à sa manière... D'ailleurs, dans une pratique d'ensemble, l'instrumentiste fait une photographie gestuelle des autres qui l'entourent pour se familiariser avec leurs réactions.
- la gestuelle musicale qui permet à l'instrumentiste de s'exprimer musicalement.

Souvent, l'instrumentiste se sert de son physique pour pallier un geste musical imparfait. En tout cas, chacun fait un amalgame entre ces deux gestuelles selon sa personnalité."

Chacun est libre de choisir quel jeu adopter, en connaissance de causes évidemment... Cependant, l'enseignant exerce une influence sur ses élèves, quel que soit son enseignement. N'aurait-il pas parfois tendance à développer chez l'élève sa propre intention musicale à travers ses cours ? En effet, sous prétexte d'une fidélité par rapport à une partition, un style, un compositeur... , le professeur a tendance à soumettre ses propres idées musicales et gestuelles à ses élèves au lieu de les mettre en situation d'imaginer des sons et de créer leur propre intention musicale. Par exemple, il pourrait suggérer à l'élève d'imaginer des gestes afin de tester les incidences sonores et construire son intention musicale. En effet, en insistant davantage sur la prise de conscience par l'élève des mouvements s'inscrivant dans une unité corporelle lors de la pratique instrumentale, le professeur permettrait à son élève de s'exprimer plus librement : grâce aux dosages gestuels qu'il pourrait effectuer, l'élève contrôlerait les effets sonores de ses mouvements et ferait des choix musicaux en fonction de son expression personnelle.

## **2) Les données de la partition et les circonstances d'écriture :**

La partition, en tant que support de l'information musicale, est régie par des lois qui concernent son écriture. L'interprète face à sa partition, en s'attachant à décrypter le message musical, est confronté à aux lois du code ainsi qu'aux données du contexte de composition que la partition renferme de manière souvent implicite. Il est donc doublement contraint. L'instrumentiste, étymologiquement parlant, doit transcrire le message musical sur son instrument en tenant compte des contraintes liées à l'instrument. Ainsi, on s'aperçoit que l'instrumentiste est à la fois spécialiste instrumental et interprète musical. Il est donc triplement contraint.

Pourtant, au niveau de l'enseignement, l'instrumentiste est souvent considéré sous l'un ou l'autre de ses visages : combien de fois entend-on dire "cet instrumentiste n'est pas très musicien" ou encore "il manque de technique mais par contre, qu'est-ce qu'il est musicien !". Or qu'est-ce qu'un musicien si ce n'est un instrumentiste-interprète ? A mon sens, il n'y a pas de distinction à faire. Cependant, il faut savoir qu'elle existe. Alors, avant d'aborder le côté instrumental, intéressons-nous au côté interprète de l'instrumentiste au niveau du travail gestuel.

Comment s'y prend-on pour interpréter une partition et effectuer un travail au niveau du jeu instrumental selon la pratique sociale de référence ?

L. Kétels : "Le travail gestuel s'effectue après un déchiffrement car le geste nécessite d'être intellectuellement senti. Lorsque j'aborde une nouvelle partition, je la déchiffre, je l'annote sans instrument pour pouvoir également visualiser les gestes qui correspondent à mon interprétation, puis je prends mon instrument pour finalement juger de la sonorité."

N. Geoffray : "Avant de jouer, j'effectue un travail sur partition pour entendre à l'avance le son qui correspond à mes intentions. Ainsi, je peux considérer le son sous tous ses aspects sans être confrontée à des contraintes techniques. En fait, il s'agit de construire des réflexes d'anticipation pour prendre du recul vis-à-vis de la partition. Les réflexes seront différents si la musique est connue ou qu'une oeuvre du même compositeur a déjà été interprétée. D'autre part, le travail du geste diffère suivant les compositeurs : chez Bartok, il convient de disséquer chaque phrase afin d'acquérir les réflexes nécessaires, alors que chez les compositeurs classiques, la fragmentation est moins indispensable. L'assimilation d'une pièce contemporaine est également plus lente car elle requiert des gestes moins naturels.

En musique de chambre, le travail gestuel s'effectue par rapport à sa propre partition mais également par rapport au conducteur. Je travaille souvent au départ d'une partition de poche pour avoir une idée du résultat d'ensemble. En effet, chaque instrumentiste devra adapter ses gestes à ceux des autres, considérer leurs idées, afin d'obtenir une musique cohérente pour l'ensemble. Souvent, on a des surprises lorsque l'on se rencontre parce que l'un des instrumentistes ne réagit pas forcément comme on l'avait imaginé ! C'est pourquoi, le geste adéquat ne s'obtient qu'après une certaine période de travail collectif. A partir de deux ou trois années de travail commun, on commence à cerner les habitudes et les réflexes de chacun et le travail est plus efficace. Les gestes et les regards suffisent à créer une complicité d'écoute.

Les gestes sont aussi réglés à l'intention du public : l'auditeur est susceptible d'être dérangé dans son écoute si l'aspect visuel ne correspond pas à l'aspect auditif."

Apparemment, les stratégies employées pour interpréter une partition et effectuer un travail au niveau du jeu instrumental diffèrent non seulement selon la pratique sociale de référence, mais également en fonction de chacun. En effet, certains privilégieront un travail sur partition sans instrument, d'autres préféreront aborder la partition à travers le jeu instrumental, d'autres encore alterneront entre travail sur table et pratique instrumentale...

En tout cas, pour pouvoir travailler le geste, quelle que soit la pratique sociale de référence, il est indispensable de tenir compte des lois que présente la partition. Il s'agit de comprendre le code et les notations musicales qui fixent les règles et les orientations à suivre pour permettre une interprétation de l'oeuvre, notamment du point de vue gestuel. En effet, l'interprète ne peut s'exprimer librement avec son instrument qu'à partir du moment où il a traduit les contraintes délivrées par la partition, peu importe les stratégies qu'il emploie. Tout en respectant ces contraintes, il peut faire preuve d'imagination gestuelle et sonore, jouer des ambiguïtés offertes par les indications de la partition, pour exprimer le message musical du compositeur à sa manière, avec sa propre sensibilité et son jeu instrumental.

En outre, dans le souci d'interpréter le plus fidèlement une oeuvre, le musicien peut s'informer plus amplement qu'en recueillant les données de la partition : il peut se renseigner sur les circonstances qui ont conduit le compositeur à écrire, afin de replacer au mieux l'oeuvre dans son contexte. Dans ce but, nous avons entrevu en première partie quelques pistes de recherches qu'il est possible d'envisager ; en voilà un condensé :

- les données historiques : événements marquants, idéologies, biographies...
- les données sociales : mentalités, modes de vie, traditions, coutumes...
- les données scientifiques et techniques : factures instrumentales, conditions d'utilisation des instruments (lieux, posture...), découvertes, ...

En outre, si le compositeur est encore vivant, des précisions peuvent lui être demandées. Ainsi, la source d'informations est plus directe et plus juste.

En effet, nous avons pu remarquer notamment combien le fait de s'intéresser aux circonstances de composition peut être enrichissant en ce qui concerne le geste instrumental : nous en avons tiré des enseignements pour travailler chacun des constituants du jeu instrumental. Cependant, il ne faut pas chercher à vouloir s'approprier les éléments du contexte musical que nous avons pu repérer grâce aux recherches menées, mais plutôt s'investir à se saisir des informations glanées afin de les rapporter à notre propre contexte, à nous-mêmes. Il ne s'agit pas de se déplacer car une intégration culturelle est longue et n'est que rarement réussie, mais d'accueillir chez soi, les bras ouverts ! En effet, notre culture étant différente de par nature, nous ne pouvons que prétendre jouer à la manière des Tziganes. De même, nous ne pouvons qu'imiter un chant ou une manière de parler car la voix est propre à chacun. Ainsi, nous nous transformons en considérant les divers éléments comme des apports à notre personne : non au culte de la personnalité, oui à la culture des personnes...

D'ailleurs, le professeur n'est-il pas chargé de sensibiliser ses élèves à chercher par eux-mêmes à se cultiver ? En effet, l'enseignant a pour rôle de définir les diverses tâches nécessaires au travail de chacun de leurs élèves afin qu'ils aboutissent à leur propre production musicale. Il devra également les guider et les orienter dans leur méthode de travail mais il incombera à chacun de trouver la manière de travailler qui lui correspond en fonction de sa personnalité, de ses qualités, de ses défauts...

Christophe Poiget, professeur de violon, nous conseille, à l'occasion d'un article sur la virtuosité, de partir des points forts de l'élève et de s'en servir comme d'une "locomotive" pour pouvoir y ajouter les wagons manquants. (cf. annexe 26)

D'autre part, n'est-ce pas également au professeur qu'incombe le devoir de faire prendre conscience des ponts qui existent entre les différents constituants du jeu instrumental ainsi qu'entre les différentes pratiques musicales qu'effectue l'élève au sein de l'école de musique ? En effet, les enfants ne voient en général que peu de relations entre cours de formation musicale et cours de pratique instrumentale si ce n'est que l'accès de l'un n'est pas permis sans l'accès à l'autre. En leur démontrant par le nombre d'interactions le fait que chacune des disciplines est au service de l'instrumentiste qu'ils apprennent à devenir, le professeur remplit l'une de ses tâches.

### 3) L'instrument :

J-M. Fontenaud raconte "qu' Arthur Grumiaux travaille avec un violon de Stradivarius mais ne l'emporte pas forcément en tournée ; pourtant, le public ne fait pas toujours de différence. En effet, le jeu instrumental qu'il s'est forgé avec son Stradivarius peut s'accommoder à tout autre instrument. Par conséquent, la recherche du geste juste c'est-à-dire du geste qui permet de mettre son instrument dans les meilleures conditions de résonance doit constituer une priorité dans le travail d'un instrumentiste."

Ce n'est pas l'instrument qui fait la qualité du jeu instrumental, mais bien l'instrumentiste grâce à son travail gestuel de mise en résonance de l'instrument. Le travail gestuel de l'instrumentiste consiste donc à mettre son instrument en résonance. Pour ce faire, il devra tenir compte des données de son instrument ainsi que de ses données physiques.

Ainsi, une personne qui joue d'un instrument est également une personne qui se joue. Cependant, comment donne-t-on la possibilité aux élèves de se jouer grâce à la pratique instrumentale ? Y aurait-il par exemple une distinction à faire au niveau de l'enseignement en ce qui concerne l'apprentissage d'une pratique sociale de référence par rapport à une autre ?

J. Estournet nous explique qu'au départ, "il n'y a pas de distinction à faire au niveau des apprentissages en fonction de la pratique instrumentale à laquelle on se destine. Elle se fait par la suite en fonction de la manière de jouer en groupe, des aptitudes et des aptitudes de l'instrumentiste. De même, un professeur n'enseigne pas différemment selon la pratique à laquelle se destine son élève, mais il est plus attentif à certaines caractéristiques :

- un soliste doit propager le son et exploiter l'espace : son professeur doit veiller à ce qu'il développe une gestuelle suffisamment ample.
- un musicien d'orchestre doit chercher à obtenir une unité sonore et gestuelle en cohérence avec les autres instrumentistes : son professeur doit veiller à ce qu'il ait une gestuelle moins accompagnée. Les solistes d'orchestre sont visuellement plus extravertis et démonstratifs car ils bénéficient d'une plus grande liberté gestuelle que les autres instrumentistes."

J-M. Fontenaud nous informe que, "quelle que soit la pratique à laquelle on se destine, il faut placer la barre au plus haut dès le départ. C'est la fonction qui fait la personne c'est-à-dire qu'en exerçant son métier, le musicien se spécialise. La question du geste se pose alors différemment :

- le musicien d'orchestre éprouve des difficultés pour entendre le son qu'il émet dans l'orchestre car il se fond dans la masse sonore. De ce fait, il lui est délicat de contrôler son geste.
- le musicien chambriste et le soliste peuvent réaliser un travail gestuel plus constructif car, percevant facilement leur sonorité, ils peuvent mieux doser l'appropriation et l'efficacité de leurs gestes.

Geste et son sont absolument indissociables : ils vont de pair. Le travail gestuel ne peut être envisagé sans l'impact sonore qu'il provoque et duquel il découle."

Il existe donc des différences gestuelles entre les diverses pratiques musicales. Cependant, l'enseignant ne devrait pas en tenir compte dans l'apprentissage de la pratique instrumentale individuelle, du moins jusqu'à ce que l'élève ait atteint un certain niveau. Par contre, dans le souci d'offrir un maximum de possibilités de pratiques musicales, il est conseillé de favoriser l'ouverture à d'autres pratiques sociales de référence que la pratique individuelle qui est la plus développée.

Cependant, déjà au sein de la pratique individuelle, l'enseignant devrait pouvoir procéder à une ouverture d'esprit chez l'élève. Effectivement, C. Poiget nous en révèle les avantages :

"En fait, on ne peut qu'inciter les violonistes à établir davantage de connexions entre musique, littérature, architecture, sculpture et danse, le sport et la nature pouvant également aider à comprendre l'aspect physique de la technique instrumentale. Connaît-il bien le fonctionnement du violon ? Est-il à l'aise sur son instrument ? A-t-il fait de l'orchestre, de la musique de chambre ? Sait-il déchiffrer, travailler ? Possède-t-il une conscience auditive personnelle, une oreille qualitative, aimante mais exigeante ? Désire-t-il devenir professionnel ou se perfectionner tout en s'engageant professionnellement vers un autre domaine ? La discussion doit être ouverte, mais claire, lucide et sans faux-fuyant. Désir doit s'accorder avec réalité.

Il m'apparaît de plus en plus évident que justesse, qualité et pureté du son, intelligence et instincts musicaux, rythme et carrure, phrasé et geste juste, aisance instrumentale et corporelle, écoute affinée et coloriste sont les piliers qui doivent être communs à tous, musiciens d'orchestre, enseignants, virtuoses, amateurs pratiquant la musique de chambre... Sachons être exigeants et sans concession sur la qualité de ces piliers, mais restons à tout prix ouverts sur leur forme, leur apparence, leur hauteur. Les colonnes grecques se différencient surtout par leurs chapiteaux : le corinthien pourrait symboliser un violoniste brillant, surtout virtuose, l'ionique un violoniste sensible, musicien émotionnel et instinctif, le dorique un violoniste faisant passer intelligence musicale et respect du texte avant séduction instrumentale pure. Par cette image, j'espère avoir fait mieux comprendre l'utilité de principes de base sains et solides, véritables colonnes communes à tous, quel que soit le chapiteau qui puisse y être porté au faite."

Par conséquent, il est inutile de chercher à décharger sa culpabilité d'instrumentiste sur son instrument. En effet, l'apprentissage instrumental consiste à apprivoiser, adopter son instrument, en connaître les moindres recoins, devenir son complice ; en ce sens, l'enseignement devrait être axé sur la découverte des réactions de l'instrument. Le fait d'approcher son instrument de différentes façons, par des gestes, des positions inhabituelles, par exemple à la manière des musiciens traditionnels, des instrumentistes baroques, permettrait de tester les réactions de son instrument. Le professeur est bien placé pour tenter de susciter chez l'enfant ce goût pour la curiosité avec l'instrument. En développant ce goût, l'élève affinera sa maîtrise instrumentale par la sélection personnelle des gestes et des sons qu'il aura pu effectuer au contact de son instrument. Ainsi, le fait d'interpréter des œuvres de divers répertoires peut contribuer à tester d'autres facettes de son instrument et mettre l'élève face à des choix.

De même, le professeur peut inciter l'élève à participer à différentes pratiques sociales de référence. En effet, les données sonores diffèrent et, par conséquent, l'instrumentiste est amené à modifier son jeu par rapport aux exigences des diverses pratiques : gesticulation en fonction de l'espace disponible, posture (assise ou debout), conditions d'écoute,... Ainsi, il apprend à dompter son instrument

# Conclusion

Pour réaliser des gestes, l'instrumentiste a besoin d'utiliser son corps en tenant compte de ses données morphologiques, anatomiques et fonctionnelles. En effet, le corps est un outil de travail : pour en faire une bonne utilisation, il faut connaître sa forme et sa manière de fonctionner. En ce qui concerne la forme, elle est propre à chacun ; par contre, la composition et le fonctionnement sont communs à tous. Lorsqu'il s'agit d'un outil, on peut consulter le mode d'emploi pour s'informer et comprendre le fonctionnement. Ainsi, on prend conscience de l'utilisation que l'on peut en faire. Cependant, lorsqu'on l'emploie pour la première fois, on prend des risques et on a parfois quelques surprises. Il est souhaitable de tenir compte des mises en garde qui figurent sur la notice, de même que des conditions d'entretien et des limites de conservation.

Or, lorsqu'il s'agit d'utiliser son corps dans la pratique instrumentale, on ne tient souvent pas compte de certaines possibilités de fonctionnement par manque d'information et de prise de conscience de l'utilisation de son corps. De plus, le fait d'exécuter toujours les mêmes gestes ou de jouer longtemps, tel que la pratique instrumentale le suggère aujourd'hui, est néfaste si l'on n'a pas conscience des limites d'utilisation correcte des muscles. En effet, des études épidémiologiques ont été faites sur des instrumentistes et révèlent de mauvaises utilisations corporelles lors de leurs habitudes de pratique instrumentale. Pourtant, en général, on joue pour se faire plaisir grâce à la musique que l'on a produit : apprendre à jouer d'un instrument ne doit pas rimer avec souffrir.

Face à ces constatations, l'enseignement des gestes instrumentaux devrait tenir compte de la morphologie des élèves et s'attacher à rechercher la posture et les positions adéquates par rapport aux gestes instrumentaux et ouvrir l'esprit et le corps à d'autres possibilités gestuelles.

De même, le professeur devrait enseigner la soif du geste pour donner l'envie de découvrir d'autres gestes que ceux déjà utilisés ou présents dans les méthodes d'apprentissages, multiplier les sensations, notamment kinesthésiques. Par exemple, en travaillant sans l'instrument, en pratiquant des activités telles que la danse, l'expression corporelle... De la même façon, Kandinsky précise : « un art doit apprendre d'un autre art l'emploi de ses moyens, même des plus particuliers, et appliquer ensuite selon ses propres principes les moyens qui sont à lui et à lui seul. »

Par ailleurs, c'est en variant les situations de productions sonores que l'élève peut mettre son instrument à l'épreuve et progresser dans la maîtrise de ses gestes instrumentaux. Ainsi, l'enseignant devrait encourager les pratiques sociales de référence et varier les répertoires et les styles de musique. De cette façon, l'élève serait amené à se cultiver historiquement et culturellement à des fins musicales.

En outre, l'une des phases du travail de l'instrumentiste consiste à prendre conscience des éléments constitutifs du contexte musical correspondant à l'œuvre qu'il s'attache à interpréter ; dans son travail instrumental, il doit alors tenir compte à la fois des informations correspondant aux circonstances d'écriture de la partition et des données actuelles qui forment les circonstances de son exécution. Le professeur peut contribuer à développer la culture musicale de ses élèves en les incitant à effectuer des recherches, en les sensibilisant aux différentes phases du travail d'un instrumentiste, sans omettre l'une ou l'autre de ses facettes...

Ainsi, instrument et partition associés, matériel de base du travail de l'instrumentiste, constituent une source inépuisable, un potentiel musical, permettant de rassasier (et désaltérer) l'instrumentiste affamé (et assoiffé) de musique à condition qu'il entretienne correctement sa culture de gestes. En effet, il peut prendre soin de son corps et de son esprit dans l'acte musical même, sans avoir recours à la médecine, rien qu'en jouant du corps de son instrument par le biais de son corps, alternant dans son travail entre physique et métaphysique. C'est en considérant les multiples interactions engendrées par la pratique instrumentale que le professeur peut trouver les engrais nécessaires à l'enseignement de la pratique instrumentale.

Néanmoins, à la lecture de ce mémoire, nous pouvons remarquer que, tel qu'il fonctionne actuellement, le système de l'enseignement instrumental n'est pas satisfaisant en ce qui concerne l'apprentissage gestuel en général et celui requis par les pratiques sociales de référence. En effet, nous pouvons nous apercevoir que la notion de geste est difficile à cerner. Les instrumentistes tentent de s'en saisir en rationalisant et en normalisant les gestes au nom d'un culte du geste juste. A mon sens, l'enseignement est l'un des domaines dans lequel ce culte du geste peut et doit être remis en causes afin de cultiver l'expression musicale et personnelle des instrumentistes.



En outre, l'enseignant de la pratique instrumentale est amené à effectuer des choix de valeur dans l'exercice de son métier. Il devrait néanmoins s'efforcer à faire prendre conscience à ses élèves de l'éventail des ressources dont ils disposent tout en proposant d'autres ouvertures culturelles et musicales que la sienne. C'est la raison pour laquelle j'ai moi-même pris le parti d'exprimer mes propres idées tout en m'ouvrant aux diverses propositions de travail du jeu instrumental. Alors, à votre tour, faites un geste, exprimez-vous

# BIBLIOGRAPHIE

## Mémoires :

- ✓ Sissie PAUBEL : "Les techniques du violon", 1995
- ✓ Richard DAMAS : "L'in-"conscience" du corps musical ou pourquoi réconcilier le corps et l'instrument", 1998

## Revue :

- ✓ "L'affût", journal sur la musique et la danse en Poitou-Charentes, février-mars 1999
- ✓ "Analyse musicale", 1<sup>er</sup> trimestre 1988 :
  - Gerhard MANTEL : "Le jeu de l'instrumentiste à cordes : un mouvement corporel global, fonctionnel et expressif"
- ✓ "Conséquences" : revue publiée avec le concours du Centre National des Lettres (Automne 85 - Printemps 86)
- ✓ "L'enseignant, l'école libératrice", revue mensuelle des enseignants
- ✓ "Médecine des Arts" n° 12-13, 1995
  - Docteur A. I. Kapandji : "La main des musiciens"
  - chercheurs du laboratoire d'analyse du mouvement de l'EFOM et du laboratoire de Physiologie du travail de Paris : "étude ergonomique des postures professionnelles des musiciens"
  - C. Amadio "L'organisation américaine de la recherche du traitement des maladies des musiciens"
  - Docteur Vincent Travers : "Place du bilan postural dans le traitement et la prévention des pathologies chez le musicien"
- ✓ "Marsyas", revue de l'IPMC, n°21, mars 1992
  - Marie-Françoise CHRISTOU : "Du bon usage de la virtuosité",
  - Christophe POIGET : "Apprentissage du violon et virtuosité"
- ✓ "Marsyas" n°28, décembre 1993
  - O. TRACHIER : "Rhétorique, musique et pédagogie",
- ✓ "Le Monde de la Musique", avril 1999
  - Bruno Monsaingeon : "Portrait de Yehudi Menuhin"

## Recueil :

- ✓ Musique en jeu n°27, "Kagelopéradiothéâtre", éditions Seuil :
  - "A propos de M. Kagel" :

## Ouvrages :

- ✓ Dominique et Jean-Yves BOSSEUR : "Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945", collection Musique ouverte, éditions Minerve
- ✓ Brigitte BOUTHINON-DUMAS : "Mémoire d'empreintes, l'enseignement du piano", collection Points de vue, éditions IPMC
- ✓ Blandine CALAIS-GERMAIN : "L'anatomie pour le mouvement", éditions Desiris, 1991
- ✓ Jean-Charles FRANCOIS : "Percussion et musique contemporaine", éditions Klincksieck, 1991
- ✓ Dominique HOPPENOT : "Le violon intérieur", éditions Van de Velde, 1981
- ✓ Georges JEAN : "Pour une pédagogie de l'imaginaire", édition Casterman
- ✓ M.-F. LACAZE : "Le geste créateur en éducation musicale", éditions EAP, 1984
- ✓ Claire NOISETTE, "L'enfant, le geste et le son", collection Points de vue, éditions Cité de la Musique
- ✓ Claire RENARD : "le geste musical", éditions Hachette, 1982
- ✓ Patrick WILLIAMS : "Les Tziganes de Hongrie et leurs musiques", collection "Musiques du monde", éditions Cité de la Musique / Actes Sud, 1996

# TABLE DES ANNEXES

- Annexe 1 38*  
Questionnaire
- Annexe 2 39*  
Conséquences de l'évolution de la facture instrumentale sur les données sonores,  
*Sissie Paubel*
- Annexe 3 39*  
Conséquences de l'évolution de la tenue du violon sur le jeu de l'instrumentiste,  
*Sissie Paubel*
- Annexe 4 39*  
Les recherches au niveau de la posture des instrumentistes, *chercheurs en laboratoire à Paris*
- Annexe 5 40*  
Résultats de l'étude ergonomique d'un violoniste professionnel, *chercheurs en laboratoire à Paris*
- Annexe 6 41*  
Place du bilan postural dans le traitement et la prévention des pathologies chez le musicien, *d'après le docteur Vincent Travers à Lyon*
- Annexe 7 43*  
L'organisation américaine de la recherche du traitement des maladies des musiciens, *d'après le professeur en soins orthopédiques au Michigan P. C. Amadio*
- Annexe 8 45*  
L'Eutonie, une pratique courante
- Annexe 9 45*  
*Philippe Manoury*
- Annexe 10 46*  
Les caractéristiques des grandes écoles de violon à l'époque classique, *Sissie Paubel*
- Annexe 11 46*  
Conséquences de l'évolution de la tenue de l'archet sur les données sonores du violon, *Sissie Paubel*
- Annexe 12 47*  
Conséquences de l'évolution de la technique instrumentale sur l'enseignement du violon, *Sissie Paubel*
- Annexe 13 48*  
"La main des musiciens", *Docteur A. I. Kapandji, chirurgien de la main*
- Annexe 14 52*  
La recherche de musicalité, l'expression musicale, au départ de l'écoute, *Claire Noisette*
- Annexe 15 52*  
L'intériorisation, *Claire Noisette*
- Annexe 16 53*  
La posture, *Claire Noisette*
- Annexe 17 53*  
Les apports mutuels des danseurs et des musiciens, *Claire Noisette*

*Annexe 18 54*

L'association du corporel et du musical, *Claire Noisette*

*Annexe 19 54*

La répétition, l'imitation, au service d'une pédagogie de l'imaginaire, *Georges Jean*

*Annexe 20 55*

"L'in-"conscience" du corps musical ou pourquoi réconcilier le corps et l'instrument", *Richard Damas*

*Annexe 21 55*

La répétition, *Claire Noisette*

*Annexe 22 56*

"L'in-"conscience" du corps musical ou pourquoi réconcilier le corps et l'instrument", *Richard Damas*

*Annexe 23 56*

La danse : un art au service de la communication, de l'expression et de la symbolisation qui peut être utile aux musiciens, "L'enseignant, l'école libératrice"

*Annexe 24 57*

L'espace, *Claire Noisette*

*Annexe 25 57*

La respiration, *Doris Humphrey* ("Construire la danse", p.79-80)

*Annexe 26 58*

"Apprentissage du violon et virtuosité", *Christophe Poiget*

*Questionnaire*

- 1° Lorsque vous assistez à un concert d'instrumentistes, par quoi êtes-vous intrigué ?  
Qu'est-ce que vous percevez ?
- 2° Quelle est votre définition du geste ?  
Quelle est votre position vis-à-vis de l'économie du geste ?  
Un instrumentiste doit-il parvenir à éviter les mouvements superflus ?
- 3° Comment se décline la notion de maîtrise instrumentale dans le cadre de votre pratique ?  
Qu'est-ce que la virtuosité ?
- 4° Comment concilier geste et intention musicale ?  
Faut-il fragmenter le geste ou bien s'attacher à l'exécution sonore d'un passage ?
- 5° Comment concevez-vous le rapport entre geste et posture ?  
Peut-on parler de fixation, de flexibilité du corps ?
- 6° Quels sont les réflexes qu'il faut avoir construits pour jouer ?  
Concrètement, que faut-il avoir appris à faire ?
- 7° Quelle est la part de liberté dans le jeu instrumental ? En quoi consiste-t-elle ?
- 8° Quels sont les éléments qui permettent de définir un jeu expressif ?  
Faut-il construire une attitude corporelle différente en fonction de ce que l'on veut exprimer ?
- 9° Comment mettez-vous en chantier le travail sur une nouvelle partition ?  
Anticipez-vous rapidement les gestes adéquats ?
- 10° Comment développer l'expression musicale d'un sentiment à travers un geste ?  
Sur quels critères doit-on se baser pour juger du caractère approprié d'un geste ?
- 11° Qu'y a-t-il entre le geste et le son ?
- 12° Cultivez-vous une certaine gestuelle en fonction du style de l'œuvre que vous interprétez ?
- 13° Dans quelle mesure apprend-on à jouer du violon selon qu'on souhaite devenir musicien d'orchestre, soliste ou chambriste ?  
Quelles sont les distinctions que vous feriez au niveau des apprentissages ?
- 14° Qu'est-ce que le geste permet de communiquer ?
- 15° Comment travailler l'adéquation entre le geste et le son ?  
Quel est le rôle de l'imagination ?
- 16° Comment se manifeste la personnalité gestuelle d'un instrumentiste ?
- 17° Comment vivez-vous le rapport aux autres dans votre métier ?  
Faites-vous une photographie gestuelle des instrumentistes qui vous entourent ?
- 18° Quel rapport voyez-vous entre le geste et le son ?
- 19° Voyez-vous une évolution dans la prise en compte du geste au niveau du travail instrumental ?

## *Annexe 2*

### **Conséquences de l'évolution de la facture instrumentale sur les données sonores, *Sissie Paubel***

La lutherie classique orientait la conception des instruments vers la recherche de sonorités douces et feutrées. L'utilisation de cordes très minces (en boyaux) et un chevalet peu arqué produisait un son riche en harmoniques aiguës, timbre idéal pour une alliance avec les orgues, clavecins,...

Vers 1730, Tartini le premier commença à adopter un manche et une touche plus allongés, ce qui facilita le jeu dans les positions élevées. L'utilisation de cordes plus épaisses et surtout d'un chevalet plus arqué modifia le son du violon au profit d'une plus grande production d'harmoniques fondamentales. Avec la naissance de l'école française du violon et les nouvelles exigences post-révolutionnaires, la construction du violon s'érigea à la gloire de Napoléon: plus robuste pour un son plus puissant. Les tensions imposées par des cordes plus épaisses amenèrent les luthiers à une construction plus stable et plus solide du violon.

Vers 1840, la forme moderne du violon est fixée après quelques modifications au niveau de la touche et du chevalet, effectuées pour l'obtention d'un volume sonore plus ample. Depuis cette époque, la conception du violon n'a plus évolué; par contre, les exigences techniques et la recherche du son idéal ne cessent d'être convoitées.

## *Annexe 3*

### **Conséquences de l'évolution de la tenue du violon sur le jeu de l'instrumentiste, *Sissie Paubel***

A l'époque de Corelli (XVII<sup>ème</sup> siècle), on tient le violon de côté, contre la poitrine, devant, contre la poitrine et devant appuyé contre l'épaule ou le cou.

Puis, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, Léopold Mozart et Geminiani recommandent d'appuyer le violon contre la clavicule. Cependant, le menton pouvait être posé à droite comme à gauche du cordier. Le violon était plutôt dirigé vers le bas.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, Carl Flesch propose d'exhausser l'épaule au moyen d'un coussin. En 1832, Spohr présente dans sa méthode une mentonnière placée au-dessus du cordier, dans l'axe du violon. Par conséquent, la technique instrumentale évolue et c'est Baillot qui précise la nouvelle position du violoniste par rapport à son instrument dans *L'Art du violon*, datant de 1834: « Le violon doit être placé sur la clavicule, retenu par le menton du côté gauche, un peu incliné vers la droite d'environ 45 degrés, soutenu horizontalement par la main et de manière à ce que la volute se trouve légèrement surélevée, faisant face au milieu de l'épaule gauche, le coude gauche rentré, à l'aplomb du milieu de la table. La partie inférieure de la jointure du pouce et celle de la troisième jointure de l'index doivent soutenir le violon, et ne le serrer que très peu, et seulement pour l'empêcher de toucher à la partie de la main qui joint le pouce à l'index. Le bras doit être dans une position naturelle et de manière à ce que le coude soit verticalement sous le milieu du violon. »

De même, le montage de quatre cordes métalliques en 1950 suppléant celles en boyaux, acheva de modifier le rapport de l'instrumentiste à la sonorité de son violon.

Dès lors, le violon se tient entre l'épaule et la mâchoire inférieure, le menton à gauche du cordier et légèrement incliné vers la droite.

## *Annexe 4*

## **Les recherches au niveau de la posture des instrumentistes, *chercheurs en laboratoire à Paris***

Pour pallier aux douleurs liées à une pratique instrumentale prolongée, des chercheurs du laboratoire d'analyse du mouvement de l'EFOM et du laboratoire de Physiologie du travail de Paris ont réalisé une étude ergonomique des postures professionnelles des musiciens. En effet, mieux comprendre les désordres gestuels et posturaux permet de cerner les mauvaises utilisations faites des différents instruments. Ainsi, les professeurs, bénéficiant d'un partenariat avec les médecins et plus particulièrement avec les kinésithérapeutes et les ostéopathes, enseigneraient davantage en connaissance de causes et les douleurs pourraient être évitées.

L'étude ergonomique consiste à :

- réaliser un suivi sur le terrain, prendre des informations en vue d'une analyse ultérieure. L'observation consiste à suivre l'artiste sur l'ensemble de sa journée de façon à répertorier les gestes, les attitudes, positions et autres postures, et à déterminer leur organisation biomécanique et physiologique, ainsi que leur durée et leur répétition. L'observation permet également de prendre des informations sous forme photographique ou vidéo. Le suivi tient compte des différentes situations où se trouve l'artiste, que ce soit en entraînement, en répétition ou en concert. L'analyse des observations de terrain consiste à déterminer les gestes et les postures qui paraissent les plus significatifs sur le plan biomécanique. L'intérêt se porte sur les positions articulaires, les répétitions, ou les durées. Les plaintes affirmées par les artistes peuvent également être prises en compte mais non spécifiquement. Les analyses présentées sont des exemples de la méthode et des résultats qu'elle permet d'obtenir. Grâce à un document photographique agrandi, il est possible de dresser une silhouette pour réaliser une étude d'analyse angulaire des segments ainsi qu'une étude d'analyse vectorielle qui permettent de déterminer une approche des efforts produits par les muscles et des charges subies par les articulations.

- vérifier expérimentalement au laboratoire les fatigues musculaires.

- proposer des améliorations sur l'environnement mobilier, sur la gestuelle à condition de ne rien entraver à la musicalité ; ou bien par un apprentissage propre à chaque instrument, aider l'instrumentiste à retrouver le "repos physiologique".

### ***Annexe 5***

## **Résultats de l'étude ergonomique d'un violoniste professionnel, *chercheurs en laboratoire à Paris***

Lors de l'observation de terrain, nous nous sommes aperçus que le membre supérieur qui maintenait le violon se reposait dès que l'occasion se présentait. L'entretien indiquait également que le bras devenait "lourd" lorsque la partition imposait un jeu sur une durée importante. L'hypothèse d'une réelle fatigue musculaire était présente. Les données de la littérature indiquent qu'un muscle qui travaille sans interruption ne peut dépasser le seuil de 20% de sa force maximale. Or, l'enregistrement de l'activité des muscles de l'épaule et du cou montre que pendant vingt minutes, les muscles augmentent leur activité, donc se fatiguent, pour se stabiliser à une certaine valeur. Celle-ci correspond à une activité musculaire de 20 à 25% de la valeur seuil enregistrée ultérieurement. Par conséquent, la fatigue musculaire d'un violoniste n'est pas négligeable. Elle s'explique par le fait que la position de maintien prolongé du bras en flexion est inhabituelle et les muscles testés ne sont pas développés pour un tel



maintien. Les possibilités de suppléer avec les autres structures anatomiques ne sont pas possibles, vu les mouvements et la position imposée par l'instrument.

La conclusion qui s'impose est que le violoniste fatigue au niveau du bras qui porte l'instrument. Il est donc logique, et cela doit être conseillé, que le violoniste repose son bras dès que possible. Il est également acquis qu'il faut apprendre aux violonistes comment retrouver le "calme" neuro-musculaire après une telle épreuve.

Pour remédier à ce problème, il faut d'abord penser à l'environnement et en particulier au mobilier. Les positions étant maintenues longtemps, il est nécessaire que les sièges soient adaptés aux postures de l'instrumentiste, de façon à minorer les fatigues et à laisser au jeu sa performance. Cette nécessité impose de repenser nombre de sièges utilisés et à les adapter aux particularités de chaque instrument. D'autre part, un siège doit permettre à l'artiste de concert de se reposer dès qu'il le peut, ce qui n'est pas souvent le cas, les sièges étant choisis en fonction de leur esthétique et non de leur confort. Ensuite, il faut penser à la posture et à la gestuelle de l'instrumentiste. Changer la manière de jouer n'est pas possible car elle est liée à la musicalité. Par contre, on pourrait presque dire artiste par artiste, la manière dont il joue, et voir quelles sont les localisations d'hyper-appui, de contraintes et de fatigues.

A partir de ces analyses, il devient possible pour un professionnel du mouvement humain, de déterminer les façons de corriger ou de diminuer les désordres, avant que ceux-ci n'entraînent une plainte ressentie et des consultations répétées. Ces corrections se font à deux niveaux :

- Apprendre aux enfants, aussi bien dans les écoles de musique que dans les conservatoires, quels sont les gestes et les positions pénibles et comment s'en accommoder et/ou retrouver le calme.
- Apprendre aux professionnels de chaque instrument les techniques de retour au calme physiologique. Les personnes qui ont été consultées à titre privé ont énormément bénéficié de ces conseils.

Il existe des techniques gestuelles qui permettent de retrouver une norme positionnelle posturale. Outre les techniques de relaxation qui paraissent complexes à certains, des exercices simples à comprendre peuvent être appris à chaque instrumentiste en fonction de ses particularités. Bien entendu, il y a des limites qui sont propres à certains individus qui ont un schéma postural particulier. Ces gens-là doivent être pris en charge de manière individuelle par un spécialiste du mouvement humain. Une bonne musicalité et une bonne gestuelle manuelle passent obligatoirement par une bonne organisation sensori-motrice et un bon schéma corporel.

## *Annexe 6*

### **Place du bilan postural dans le traitement et la prévention des pathologies chez le musicien, d'après le docteur Vincent Travers à Lyon**

La posture d'un musicien peut être responsable de certaines pathologies dites "spécifiques" des musiciens. Il est souhaitable de leur donner quelques notions liées à la posture afin qu'ils en prennent conscience et évitent l'apparition de troubles facilement identifiables. En voici quelques-unes :

#### *Notions physiologiques et anatomiques communes à tout musicien :*

- *balance musculaire* : elle peut s'effectuer par des mouvements droite/gauche, avant/arrière et agoniste/antagoniste. Le musicien peut être représenté par un ensemble de cubes posés en équilibre les uns sur les autres. Si à un endroit donné de la pile survient un déséquilibre, c'est tout l'ensemble des cubes qui sera modifié, et c'est bien le cube du haut qui va tomber.

- *proprioception* : elle résulte d'un ensemble de capteurs dont le but est l'information sur le sens positionnel dans l'espace, le but final étant l'horizontalité du regard. Ces capteurs se situent notamment au niveau des pieds, des yeux et de l'oreille interne. Les muscles masticateurs et l'occlusion dentaire sont également importants.

*Notion de globalité du musicien :*

La modification d'un élément de la chaîne va perturber l'équilibre général et d'une façon infime l'aboutissement, c'est-à-dire le geste. Les chanteurs sont bien sensibilisés car ils ressentent plus directement les conséquences d'un trouble postural. Pour l'instrumentiste, les notions d'instrument et de geste musical ne contribuent pas de manière évidente à concevoir une globalité chez le musicien : étant tellement préoccupé par le geste ou la note à jouer, il ne se préoccupe pas toujours suffisamment de ce qui permet le geste, c'est-à-dire son corps tout entier.

*Notion d'apprentissage et d'automatisme :*

L'apprentissage de la musique peut être comparé à celui de la marche. Le jeune musicien va progressivement acquérir, par des exercices volontairement répétitifs, comme le suggèrent professeurs et méthodes, un automatisme dans le geste, qui est à la base du passage du stade volontaire au stade involontaire. Si l'on essaye de penser à tout le déroulement de la marche, elle se verra altérée. Il en est de même pour une partie du geste musical. D'où la nécessité d'un inlassable travail de répétitions. Celui-ci peut être amélioré au préalable par l'intégration corticale de ce que l'on va jouer, c'est-à-dire l'étude de la partition.

Une maladie peut survenir suite à un dysfonctionnement infime. En effet, il suffit d'un petit déséquilibre pour influencer d'une façon minime le geste. Le musicien, aussi intuitivement averti de ses "sensations" que le sportif, va d'abord remettre en question ce geste, c'est-à-dire son travail qui s'avérera moins automatique (par exemple l'utilisation d'une plus grande force chez le pianiste). De surcroît, le musicien aura tendance à travailler davantage, mettant uniquement en cause sa technique, et donc moins bien. La préparation d'un concours ou d'un concert ajoute un stress supplémentaire et entraîne une dépense d'énergie plus importante encore. Les doigts, rien que les doigts. Ainsi, le déséquilibre s'installe pour de bon et va fausser la proprioception. A ce stade, le musicien, persuadé qu'il se tient bien, est surpris de se voir quand on le filme car il a intégré ce déséquilibre. Retenons au passage qu'une caméra vidéo peut être un bon outil de travail. Les tensions musculaires qui sont alors créées entraînent l'apparition de symptômes, en général des troubles instantanés de la vélocité. L'instrumentiste y remédie en travaillant toujours plus, en changeant de doigtés, accentuant ainsi les symptômes. Dans les cas extrêmes, le ou les doigts ne passent plus ou se rétractent, avec une totale impossibilité de contrôler le mouvement et la dystonie de fonction est installée, aboutissant à une totale impossibilité de jouer.

A la suite de l'examen du bilan postural d'un patient, on note sur un schéma l'ensemble des déséquilibres (colonne, épaules, bassin, omoplates, pieds, occlusion dentaire, oculomotricité, membres inférieurs). Il faut également tenir compte des déséquilibres acquis à cause de l'instrument et souvent visibles même sans l'instrument : latéralisation gauche du rachis cervical chez le violoniste, surélévation de l'épaule gauche chez les contrebassistes,... D'autre part, il faut au préalable éliminer toute pathologie non spécifique qui est également cause de déséquilibre. Puis, il s'agit d'expliquer au musicien souvent sceptique les conséquences des déséquilibres, à savoir :

- la perte de la connaissance corporelle et des sensations proprioceptives,
- l'intégration automatique du déséquilibre avec compensation inconsciente,
- l'augmentation de la dépense énergétique,
- la modification du geste.

Le même bilan est ensuite pratiqué en position assise et avec l'instrument.

Au terme de ce bilan, il est possible de proposer au musicien un protocole permettant de rééquilibrer sa posture grâce à :

- l'intervention complémentaire des différents spécialistes (semelle orthopédique, rééducation de la colonne, stabilisation des omoplates, vérification de l'occlusion dentaire).
- la prise en charge du musicien par lui-même : à l'aide de miroirs ou de caméras vidéo, il pourra retrouver une posture équilibrée, sans instrument. Il doit également retrouver la notion de connaissance corporelle et de proprioception par des exercices de rééducation, par des techniques de type Eutonie. Enfin, une meilleure hygiène corporelle intégrera la pratique régulière de sport, si possible la natation. Dans ce travail, il faut insister sur les notions de bon appui plantaire, de bonne assise, de bonne tonicité de la colonne et des abdominaux, le travail de la respiration, la souplesse des épaules, la stabilisation des omoplates. Ce travail, effectué sans instrument, est pénible pour le musicien mais il est la condition pour une pratique en harmonie avec son corps.
- la collaboration du professeur qui devra délaisser momentanément la technique et l'instrument au profit d'exercices globaux.

Une approche préventive est menée avec le CNSM de Lyon. Elle comporte plusieurs axes :

- l'écoute du musicien
- le bilan postural systématique des élèves
- le travail d'enregistrement vidéo et de conseils au sein des classes, pendant les leçons, en collaboration avec les professeurs
- le travail d'information par des conférences trimestrielles ouvertes à tout musicien au sein du CNSM
- le travail en collaboration avec les structures administratives des conservatoires, orchestres, opéras.

L'approche du musicien, de la même façon que celle du sportif, doit être globalement préventive. C'est cet environnement médical complet, à la fois physique et mental, assuré en collaboration avec les professeurs, qui doit permettre au musicien, sans souci du lendemain, de mettre l'ensemble de son corps au service de sa passion : la musique.

## *Annexe 7*

### **L'organisation américaine de la recherche du traitement des maladies des musiciens, d'après le professeur en soins orthopédiques au Michigan P. C. Amadio**

Aux Etats-Unis, la "médecine des arts" a une histoire de près de deux décennies. Aujourd'hui, lorsqu'un artiste a un problème physique, il peut faire appel à un réseau de centres médicaux. D'un côté, les centres universitaires et hospitaliers offrent une carte de services multidisciplinaires qui regroupent toutes les activités artistiques : les spécialités représentées sont la médecine physique et la rééducation, l'ergothérapie, la kinésithérapie, la neurologie, la psychiatrie, la psychologie, l'orthopédie (y compris la chirurgie de la main), la rhumatologie, et l'O.R.L. Ces centres traitent les musiciens instrumentistes, les chanteurs et les danseurs. D'autre part, les cliniques privées, plus petites, dans lesquelles, le plus souvent, un médecin ou un thérapeute spécialisé exerce : par exemple, un thérapeute qui traite le surmenage des instrumentistes ou un O.R.L. qui traite des problèmes de la voix. L'avantage d'un centre pluridisciplinaire est la possibilité de recherche. Les études les plus fréquentes concernent la kinésiologie, l'ergonomie, l'interface musicien/instrument, la psychologie de la performance et l'épidémiologie. Par exemple, un appareil permettant de mesurer les mouvements et les forces

de la main, lorsque l'on joue d'un instrument à vent, a été mis au point. En fait, les études de kinésiologie peuvent aider à évaluer les postures, les mouvements et les forces musculaires que l'on utilise lorsque l'on joue un arpège au piano, par exemple. Les expériences menées ont permis de renforcer l'idée, connue de tous les pianistes, que la force de frappe des touches diminue avec les années d'expérience : en effet, sachant que le son est proportionnel à la force et à la vitesse avec laquelle on pousse la touche jusqu'à l'enfoncer complètement, les scientifiques ont pu s'apercevoir que l'impulsion du doigt continue à exercer une pression sur la touche, même lorsqu'elle est au fond, avec une force élevée qui n'est pas nécessaire car elle n'a plus d'influence sur le son. Pour accélérer le processus d'entraînement, l'idée de jouer sur un clavier électronique sur lequel on peut enregistrer le niveau de pression exercée sur la touche a été émise. Cependant, à force d'entraînement, il est possible de diminuer cette force en causant moins de dommages au doigt et en permettant une récupération plus rapide pour jouer la prochaine note.

Par ailleurs, la psychologie de la performance étudie pour lutter contre le trac grâce à un médicament appelé propranolol et contre l'anxiété grâce au conseil psychologique : en effet, les médecins se sont aperçus que le stress professionnel des musiciens, dont les racines proviennent des exigences de la musique, n'était pas négligeable.

D'autre part, des études épidémiologiques ont montré que les pathologies des musiciens sont plus fréquentes chez les femmes et que les instrumentistes à clavier et à cordes sont les plus touchés par les pathologies de la main. En effet, chaque instrument a ses problèmes typiques, notamment, celui de la main gauche des violonistes et celui de la main droite des pianistes. Les pathologies les plus fréquentes aux Etats-Unis sont celles du surmenage, des dystonies focales et des syndrômes canalaire. De plus, les risques de problèmes de santé se situent à tous les niveaux d'expérience, chez les musiciens professionnels comme chez les élèves.

Les médecins de l'état de Maryland ont organisé un bureau central pour la littérature scientifique des maladies des musiciens. Des informations sont disponibles par poste, fax et plus récemment par le réseau informatique Internet. En effet, les équipes qui soignent les maladies des musiciens ne s'occupent pas que de leur traitement mais aussi et surtout de la prévention. Actuellement, la plupart des grands orchestres, les grandes écoles de musique et les grandes troupes de danse ont des médecins qui appartiennent au groupe. De même, la plupart des grands professeurs de musique ont été éduqués en ergonomie et en kinésiologie. Cependant, la majorité des professeurs et des écoles de banlieue, c'est-à-dire la plupart des musiciens n'en sont pas informés. Ainsi, certains problèmes médicaux pourraient être évités, par exemple grâce à des modifications au niveau des instruments, et l'acte chirurgical pourrait être remplacé par un traitement de rééducation qui emploie les modalités de thérapie physique et d'entraînement pour mettre au point la pratique et la technique : les médecins qui s'occupent de la rééducation établissent le programme (nombre d'heures) et les méthodes de pratique (façon de jouer de l'instrument et préparation) en insistant sur la fréquence des pauses et les exercices sans instrument comme pour certains sportifs. En effet, il ne faut pas perdre de vue qu'enseignants de musique et thérapeutes sont les premiers responsables dans le domaine du traitement ; le chirurgien intervient lorsqu'il n'y a plus aucun autre traitement possible.

En fin de compte, il existe trois composantes du système médical pour les musiciens aux Etats-Unis :

- la recherche qui fait des études mécaniques sur les instruments, kinésiologiques sur les postures et les mouvements des musiciens et épidémiologiques sur la fréquence des maladies.

- un programme d'enseignement pour mieux comprendre les maladies, leur traitement et surtout leur prévention, destiné aux musiciens, aux enseignants de musique et aux médecins.

- l'existence d'un centre médical pluridisciplinaire pour les musiciens qui s'enrichit chaque année des apports des médecins et des musiciens, s'approchant de plus en plus de leur but : faire de la musique sans se faire mal.

## *Annexe 8*

### **L'Eutonie, une pratique courante**

Dans les années trente, Gerda Alexander, musicienne et danseuse, entreprend en Allemagne une recherche sur le mouvement naturel de l'être humain. Elle élabore une pédagogie du mouvement centrée sur la sensation à laquelle elle donne le nom d'Eutonie. Dès 1940, elle fonde au Danemark une école internationale d'Eutonie.

Le mot "Eutonie" provient du grec *eu* qui signifie de manière juste et *tonos*, tension et tonus. Gerda Alexander a créé ce terme pour traduire l'idée d'une tonicité harmonieusement équilibrée, en adaptation constante avec la situation ou l'action à vivre. C'est une pratique corporelle fondée sur l'observation de nos sensations, tant dans la détente que dans le mouvement. En devenant conscient de nos sensations, nous favorisons les processus naturels d'autorégulation de notre organisme : régulation de la circulation, de la respiration et du tonus musculaire ; celui-ci étant en interaction constante avec l'activité psychique, la régulation tonique bénéficie à l'ensemble de l'être humain.

## *Annexe 9*

### ***Philippe Manoury***

« La quantité de pensée consciente utilisée pour composer ne peut nous révéler qu'une partie de ce que le résultat nous livre ; dans le domaine de la pratique musicale occidentale traditionnelle, le phénomène de l'écriture y contribue beaucoup. Lorsque plusieurs systèmes sont utilisés simultanément pour produire un résultat précis, il arrive aussi qu'il se produise des rencontres inattendues qui seront plus prégnantes, perceptiblement parlant, que celles qui étaient prévues dans le système proposé. La notation musicale, pour celui qui sait la pratiquer, est une codification extrêmement pratique pour produire de la musique, mais très rudimentaire pour rendre compte de la complexité physique des phénomènes qu'elle est chargée de déclencher. Mais, si la connaissance musicale avait été obligée de passer par celle, physique, du comportement des sons, le musicien ne se serait probablement pas contenté de si peu d'informations. Il est vrai que la musique en aurait été aussi différente, ce qui prouve bien que la notation peut être génératrice d'idées (la formalisation d'une pensée par l'écrit la conditionne fortement). Cette loi du minimum nécessaire se retrouve aussi à un niveau plus élevé de la notation, celui de la composition. Il arrive donc que lorsqu'on focalise son attention sur certains détails précis, le contenu perceptible total de ce que l'on produit dépasse le résultat prévu. On pourrait dire que, dans la création, on utilise des critères sélectifs qui contrôlent plus, ce qui ne doit pas se passer que ce qui doit se passer réellement. Si les systèmes et techniques utilisés permettent effectivement une réalisation possible, ils ne sont absolument pas tous opérant au niveau de la perception. Le fait d'utiliser des systèmes ou techniques n'ayant pas de rapports directs avec la perception escomptée mais destinés à

produire des événements qui, eux, seront perçus (mais pas en tant que partie intégrante du système) peut donc, parfois, constituer une porte de sortie qui orientera le discours dans une direction non prévue. Il y aurait donc deux catégories de systèmes : ceux qui débouchent directement sur la perception, et ceux qui forgent la conception et peuvent déboucher sur d'autres événements. La nature d'un élément disparaît au profit de sa relation avec les autres. En fin de compte, dans le déroulement d'un processus de travail compositionnel, le cerveau, l'oreille, le cœur et la main doivent avoir les pleins pouvoirs et décider des principales options, que ce soit au niveau du détail ou à celui du tout. Tout système n'est bon qu'en temps que serviteur d'une pensée. »

## *Annexe 10*

### **Les caractéristiques des grandes écoles de violon à l'époque classique, *Sissie Paubel***

#### Caractéristiques de l'école franco-belge (dite « la nouvelle école ») :

L'index est appuyé contre la baguette par sa surface latérale à l'extrémité de sa deuxième phalange. Il est écarté en avant, séparé du majeur par un espace. Le pouce se trouve en face du majeur. L'archet est assez tendu et la baguette un peu inclinée. L'avant-bras est tourné à l'intérieur par le jeu de l'articulation du coude, suivant une courbure d'environ 25 degrés.

Le jeu qui en découle possède deux tendances : à la fois très ample, tel celui d'Ysaye et de Vieuxtemps, et en même temps restreint pour une finesse, une limpidité et une très grande précision.

#### Caractéristiques de l'école russe (dite « l'école moderne ») :

L'index rentre en contact avec la baguette au niveau de la deuxième et de la troisième phalange. L'archet est enroulé avec la première et la deuxième phalange. L'espace entre le majeur est très réduit. L'index indique la conduite de l'archet tandis que l'auriculaire ne touche la baguette que lorsque l'instrumentiste joue dans la partie supérieure de l'archet. Malgré le creux formé par le poignet droit, un poids conséquent sur la baguette favorise un développement sonore très important. La mèche est peu tendue et la baguette est maintenue droite. L'avant-bras est tourné de façon plus accentuée : suivant une courbe de 45 degrés.

#### Caractéristiques de l'école allemande (dite « l'ancienne école ») :

L'index appuie sur la baguette au niveau de l'articulation de la première à la deuxième phalange. Les autres doigts se positionnent en conséquence, le majeur en face du pouce et tous les autres doigts restent serrés les uns les autres. Le son est relativement faible. La mèche est modérément tendue. La position de l'avant-bras est horizontale et ressemble à celle adoptée par les pianistes.

## *Annexe 11*

### **Conséquences de l'évolution de la tenue de l'archet sur les données sonores du violon, *Sissie Paubel***

Au XVI<sup>ème</sup> siècle, on utilisait un archet court plutôt adapté au style de la musique de danse que l'on tenait en tendant la mèche. Les indications qui figurent dans la méthode de Ganassi « la rigola rubertina » témoignent d'un perfectionnement du jeu violonistique en fonction des intentions expressives de l'interprète : plus on souhaite obtenir une sonorité forte, plus

l'archet doit se rapprocher du chevalet et s'en éloigner pour une expression triste. Ce principe de la conduite de l'archet est encore en usage aujourd'hui.

La musique de concert apparaît au XVII<sup>ème</sup> siècle; Cependant, les Français conservent l'ancienne tenue au niveau de la hausse de l'archet jusque vers 1750.

Les Italiens saisissent l'archet avec trois doigts essentiellement et à quelques centimètres de la hausse en raccourcissant ainsi sa longueur. Cette tenue italienne prédomine au XVIII<sup>ème</sup> siècle avec Géminiani, Léopold Mozart, Campagnoli, Alard, Michel Corette. Voici ce que préconise Léopold Mozart dans son Art du violon : « L'archet doit être tenu entre le pouce et la seconde phalange du premier doigt, de façon que le bout du petit doigt se trouve sur la partie de l'archet qui tient à la hausse. Le pouce seul doit soutenir tout le poids de l'archet et aucun doigt ne doit être étendu dessus mais plié, c'est-à-dire que les jointures des doigts soient fort libres, afin qu'elles puissent faire les mouvements imperceptibles et nécessaires pour tirer un beau son du violon ».

Par contre, le Français Baillot précise que « l'archet doit être soutenu par tous les doigts. La baguette doit être posée sur le milieu de la deuxième phalange de l'index. Il faut éviter de séparer ce doigt des autres qui doivent être dans une position naturelle, c'est-à-dire qu'il ne faut ni plier, ni tendre ». Lucien Capet apporte d'autres précisions dans la Technique supérieure de l'archet que l'école française adoptera au XIX<sup>ème</sup> siècle.

En Allemagne, Joachim, puis Spohr et Szigeti avaient adopté une tenue relativement différente : l'index avait tendance à être moins engagé sur la baguette ; le coude droit était collé au corps ; les doigts raides et la souplesse venaient du poignet. Les coups d'archet avaient tendance à être multipliés au cours d'une même phrase afin de donner plus de relief à la ligne mélodique.

Dans cette continuité, la technique moderne du violon a redonné une certaine liberté au bras droit grâce aux divisions d'archet. Cette subdivision permet une plus grande variété de l'utilisation de l'archet, satisfaisant à toutes les exigences techniques et expressives de l'instrumentiste. Aujourd'hui, des techniques différentes coexistent : elles correspondent aux divers managements de l'archet que chaque violoniste a pu développer et exploiter en fonction de ses aptitudes et de son expression musicale. En effet, la sonorité du violoniste dépend essentiellement de son jeu d'archet.

La technique instrumentale a évolué dans le temps avec l'écriture musicale, les violonistes ayant cherché constamment à adapter leur technique d'archet pour répondre de façon adéquate aux nouvelles exigences musicales.

## *Annexe 12*

### **Conséquences de l'évolution de la technique instrumentale sur l'enseignement du violon, Sissie Paubel**

Jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, les grands violonistes ont transmis leur art par des études musicales qu'ils composaient à des fins particulières de perfectionnement instrumental (Kreutzer, Fiorillo, Rode, Gaviniès,...). En effet, le jeu violonistique requiert une telle précision gestuelle que n'importe quel violoniste confirmé est contraint d'entretenir quotidiennement son savoir-faire afin de développer sa technique. Cet axe de travail, exploité partout dans le monde, s'est

élargi au fil du temps sous la dépendance de l'évolution de la facture instrumentale et des différentes tenues de l'instrument par rapport au corps. Grâce à l'émergence des grandes écoles, cette technique s'est spécialisée.

Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, on s'emploie à utiliser l'instrument d'une autre façon, à développer des timbres de sons différents grâce à une orientation de la recherche instrumentale au niveau des modes de jeu. Par exemple, J. Ghetem a publié des textes pédagogiques préparant aux divers modes de jeux utilisés pour interpréter la musique contemporaine. Cette évolution dans la manière de concevoir l'instrument correspond à une ouverture plus large des mentalités par rapport à la culture. L'évolution des données sociales ainsi que la multiplication des moyens de communication ont conduit à envisager la pratique instrumentale sous un angle différent : le perfectionnement instrumental est orienté vers une technique pointue de précision (la virtuosité se décline sous une autre forme). La part d'expression personnelle est également influencée par de nouvelles exigences esthétiques et artistiques. Cependant, le contenu des études élaboré au XIX<sup>ème</sup> siècle, d'une richesse incontournable, constitue encore de nos jours les bases de l'enseignement technique : en effet, nous pouvons toujours assister à des concerts dans les styles baroque, classique ou romantique, autant si ce n'est plus qu'à des concerts de musique contemporaine. En fait, la richesse de la musique de notre époque réside justement dans le fait qu'elle est composée de tous ces styles : la performance de l'instrumentiste contemporain est de savoir jouer dans plusieurs styles différents ou de se spécialiser dans un certain type de musique. Effectivement, le changement de la définition d'école par rapport au XIX<sup>ème</sup> siècle a engendré une modification de la considération de la technique instrumentale, laissant place à une interprétation musicale plus personnelle : l'interprète utilise la technique comme moyen pour transcrire le texte musical en gestes de sorte à effectuer la réalisation sonore la plus fidèle à sa pensée musicale.

### *Annexe 13*

#### **"La main des musiciens", Docteur A. I. Kapandji, chirurgien de la main**

La main fait le plus souvent partie intégrante du geste. Tout instrumentiste a besoin de ses mains pour jouer. En général, les mains assurent le contact entre le corps et l'instrument. Voici quelques renseignements sur ce membre du corps si souvent sollicité dans le jeu instrumental. Une main ne peut être virtuose par nature : l'anatomie des mains de musiciens n'a rien de particulier ; ce sont des mains en tous points semblables à celles des autres hommes. Leur différence réside dans leurs capacités fonctionnelles, la manière de s'en servir : en effet, la main des musiciens illustre toutes les possibilités fonctionnelles de la main humaine. Il est important que les musiciens eux-mêmes connaissent le fonctionnement de l'anatomie de leur main et plus encore les professeurs d'instrument pour pouvoir guider les gestes de leurs élèves et les préserver des défauts et des mauvaises habitudes si rapidement acquises !

Chez les instrumentistes, la main sert essentiellement à "jouer les notes". Son rôle est variable suivant les instruments : sur les claviers, les doigts jouent des notes déjà prêtes en enfonçant les touches correspondantes avec une certaine force en fonction de l'interprétation ; l'instrumentiste à vent se sert de ses doigts pour boucher les trous qui correspondent à la hauteur des notes, ainsi que de ses lèvres pour créer les sons. En ce qui concerne les instruments à cordes, main droite et main gauche peuvent être responsables de la qualité du son car toutes deux sont sollicitées pour créer les notes : les doigts de la main gauche déterminent essentiellement la hauteur et la main gauche, le son. Par conséquent, l'apprentissage des instruments à cordes, pour lesquels les notes ne sont pas prédéterminées, serait le plus difficile. Cependant, apprendre à jouer d'un instrument, quel qu'il soit, signifie



apprendre à trouver les gestes appropriés à l'interprétation musicale et adaptés à l'instrument : en effet, la recherche gestuelle est requise quel que soit le jeu instrumental considéré. Par contre, la pratique de certains instruments requiert des gestes qui correspondent à des mouvements plus naturels c'est-à-dire plus habituels que d'autres : par exemple, la position symétrique d'un clarinettiste ou d'un hautboïste, par rapport à l'axe vertical de son centre de gravité, semble plus "naturelle" que celle d'un violoniste, d'un altiste, ou d'un flûtiste. D'autre part, bien que certaines positions semblent présenter très peu de similitudes à première vue, il s'avère qu'un simple mouvement permet de les rendre semblables : en effet, la position du bras gauche d'un violoniste, par exemple, correspond à celle du bras gauche d'un pianiste ayant subi une rotation du coude et de l'avant-bras ; de même, la position de son bras droit correspond à celle du bras droit d'un pianiste ayant subi une rotation au niveau de l'épaule. C'est la raison pour laquelle des rapprochements au sujet des diverses techniques instrumentales devraient pouvoir s'opérer. Il serait notamment intéressant pour les enseignants de comparer les exercices proposés dans d'autres pratiques instrumentales pour travailler un certain mouvement afin d'envisager l'apprentissage d'un geste particulier sous un autre angle. Cette recherche permettrait également aux professeurs d'enrichir leur méthode d'enseignement en variant les possibilités d'approche d'une certaine technique instrumentale.

La main dispose d'une anatomie et de mécanismes fonctionnels très perfectionnés. De par son architecture, la main est une structure transformable car elle est capable de s'adapter à la forme des objets. Quinze articulations sont contenues dans les cinq chaînes digitales de la main qui comportent en tout vingt-deux degrés de liberté, si l'on considère que l'articulation métacarpo-phalangienne du pouce en possède trois. Ce nombre élevé de degrés de liberté explique à la fois la complexité de la main et l'étendue de ses possibilités. D'autre part, les divers mécanismes fonctionnels de la main lui permettent de se mouvoir tel que le souhaite son possesseur.

Le pouce réalise le plus grand mécanisme en assurant la fonction d'opposition. Il est doté d'une plus grande mobilité par rapport aux autres doigts car il possède trois articulations : l'inter-phalangienne, articulation à un seul axe permettant seulement la flexion-extension de la dernière phalange ; la métacarpo-phalangienne, articulation à deux axes, associant flexion-extension et latéralité cubitale ou radiale ; la trapézo-métacarpienne, articulation de la base du pouce, permettant de l'orienter vers les autres doigts lors de l'opposition, qui associe non seulement un mouvement de flexion et de rapprochement vers la pulpe des autres doigts, mais encore une rotation sur son axe longitudinal dans le sens de la pronation, qui met la pulpe du pouce face à celle des autres doigts. Chez les violonistes, l'opposition s'effectue suivant la grande course d'opposition, où le pouce s'élève vers sa position d'apogée avant d'aller à la rencontre d'un des doigts longs, créant avec lui un anneau, visible lorsque le violoniste plaque une corde sur la touche, le pouce servant de contre-appui. Chez le pianiste, le pouce effectue une petite course d'opposition en restant dans le plan de la paume lorsqu'il se déplace : il s'agit du mouvement appelé passage du pouce. Là encore, il est souhaitable pour les professeurs de se renseigner sur les mouvements utilisés dans d'autres pratiques instrumentales : en effet, le fait de pratiquer d'un autre instrument par exemple, peut permettre de mieux comprendre les mécanismes possibles des doigts de la main et d'autres membres également car leur fonctionnement diffère par rapport au jeu que requiert chaque instrument.

Les muscles, par leur pouvoir extenseur et fléchisseur, permettent le fonctionnement des différentes articulations osseuses et la mise en mouvement des membres correspondants. Intéressons-nous aux muscles des doigts longs :

- *les extenseurs* : l'extenseur commun des doigts, qui, avec quatre tendons, étend simultanément les doigts longs ; l'extenseur propre de l'index et l'extenseur propre de l'auriculaire, qui peuvent étendre isolément leur doigt respectif, ce qui leur donne une indépendance. Cependant, les tendons extenseurs communs sont souvent reliés entre eux par des bandelettes obliques qui assurent la solidarité fonctionnelle de deux tendons voisins, si bien que l'extension isolée de l'annulaire est de ce fait impossible quand ses deux voisins sont fléchis. Ce phénomène du "Quadriga de Verdan", qui a beaucoup préoccupé Robert Schuman, n'empêche pas l'extension isolée du majeur. Ces extenseurs n'étendent que la première phalange. Le système qui permet d'étendre les deux dernières phalanges est encore plus complexe ! Retenons simplement que les interosseux et le lombrical sont à la fois des muscles fléchisseurs de la première phalange et extenseurs des deux dernières. Ce mouvement est couramment utilisé par les doigts de la main gauche sur les instruments à cordes et par les deux mains des pianistes. Pour une extension harmonieuse et globale des doigts, l'action de deux systèmes diagonaux couplés entre eux est nécessaire : celui du lombrical, muscle inséré sur deux tendons, si bien que lorsqu'il se contracte, il détend le fléchisseur commun profond et tend l'extenseur des deux dernières phalanges (il s'agit d'un système actif) ; celui du ligament réticulaire, système distal et passif, qui introduit une extension automatique de la dernière phalange lorsqu'on étend la deuxième. Ces dispositifs sont indispensables à une extension normale des doigts sur un clavier ou sur une touche d'instrument à cordes.

- *les fléchisseurs* : la flexion des doigts est assurée par les interosseux et les lombricaux pour la première phalange et par deux muscles extrinsèques, c'est-à-dire logés dans l'avant-bras et transmettant leur force par de longs tendons. Ce double système extrinsèque-intrinsèque assure trois types de flexion : la flexion "harmonieuse" que l'on peut observer sur les mains du violoniste ou sur celles des instrumentistes à vent ; la flexion "en volet" qui peut être observée chez le violoncelliste lorsque l'annulaire ou l'auriculaire gauches cherchent à atteindre une note dans les positions aiguës sur la quatrième corde (grave) ; la flexion "en crochet" qui s'observe dans l'utilisation normale de la main gauche du violoniste. L'indépendance des fléchisseurs est variable suivant les doigts. Le pouce est le doigt le plus indépendant en raison de la richesse de ses moteurs musculaires. L'index lui succède en ce qui concerne l'indépendance, grâce à un corps musculaire bien individualisé au niveau du fléchisseur superficiel, et assez nettement séparé pour le fléchisseur profond. L'annulaire et l'auriculaire possèdent chacun un corps musculaire individualisé sur le fléchisseur profond, innervé par le nerf cubital. Le majeur est le doigt le moins indépendant car ses corps musculaires sont moins bien séparés.

Il existe également des muscles qui interviennent pour permettre le mouvement des doigts mais qui ne se situent pas dans les doigts :

- *les intrinsèques*, qui correspondent aux interosseux et aux lombricaux, sont de petits muscles situés dans la main. Ils assurent le réglage des attitudes par le déplacement d'équilibre entre les actions des extenseurs et des fléchisseurs. Leur action de précision est indispensable à la régularité de l'arche longitudinale des doigts longs. Les interosseux déterminent l'écartement des doigts ; ils sont donc indispensables aussi bien sur un clavier que sur une touche d'instrument à cordes.

- *les extrinsèques*, qui se répartissent en extenseurs et fléchisseurs, sont logés dans l'avant-bras en raison de leur volume. Cette disposition, favorisant la grande course tendineuse et la puissance, impose deux servitudes : d'une part, la transmission de la force se fait par de longs tendons qui, à la suite d'une infection, risquent de ne plus pouvoir glisser et compromettre alors la flexion des doigts ; d'autre part, les tendons "enjambent" l'articulation du poignet, dont la position induit des variations de

tension. Par exemple, la flexion du poignet détend les fléchisseurs, et son extension les rend plus efficaces, ce qui est bien connu des pianistes : la frappe sur le clavier est plus puissante lorsque le poignet est "relevé".

Le rôle de la pulpe est déterminant, que ce soit pour le toucher du clavier ou pour la création des notes sur la touche des instruments à cordes. En effet, lorsqu'un violoniste joue une note avec sa main gauche, la partie palmaire "matelassée" de la phalange terminale, appuyée sur la phalangette (os) et sur l'ongle qui vient s'appliquer avec une précision d'un centième de millimètre sur la corde à jouer ; elle doit donc avoir des qualités mécaniques de souplesse et de résistance et une sensibilité très affinée. Celle-ci dépend d'une part de la vascularisation par un réseau artériel provenant de deux artères collatérales, un système veineux dorsal, et d'autre part, d'une très riche innervation, avec une haute densité de capteurs sensitifs, envoyant leurs informations par deux nerfs collatéraux très finement divisés dans la pulpe. Les qualités mécaniques de la pulpe sont dues à sa structure aréolaire. De plus, de plus, les sillons dermiques, qui forment les empreintes digitales, accroissent les qualités d'adhérence de la peau pulpaire, toujours légèrement humidifiée par les glandes sudoripares. Pour un musicien, chacune de ses dix pulpes est un trésor.

### **L'intégration de la main au corps :**

#### Le rattachement au membre supérieur :

La main n'est rien sans le membre supérieur, soutien logistique avec l'épaule, le coude et le poignet, qui s'intègrent dans des chaînes articulaires fermées. La main est orientée dans l'espace et est soutenue par l'épaule. Le coude, par sa flexion et son extension, permet l'éloignement et le rapprochement de la main par rapport au tronc ou à l'instrument. Enfin, la souplesse du poignet, aussi bien en flexion-extension qu'en inclinaison latérale, est indispensable pour la tenue de l'instrument, la frappe sur le clavier ou la conduite de l'archet.

#### Le rôle de l'ensemble du corps :

Les musiciens jouent avec leur corps : la masse du corps sert en effet d'appui pour la frappe des mains sur le clavier. L'équilibre du corps, le rythme et les impulsions aboutissent à la note jouée. Celui qui joue le plus avec son corps est le chef d'orchestre car il n'est pas confronté aux contraintes liées à la matérialité d'un instrument.

#### La commande nerveuse :

Les nerfs qui assurent la sensibilité, sont l'un des constituants du sens du toucher. La main est innervée par trois nerfs, aussi importants l'un que l'autre : le nerf médian commande la flexion des doigts et l'opposition du pouce ; le nerf cubital détermine l'écartement et le rapprochement des doigts, la flexion des métacarpo-phalangiennes et la force de frappe de l'annulaire et de l'auriculaire ; le nerf radial est indispensable à l'extension des doigts, en particulier du pouce et du poignet. Mais, là encore, l'essentiel se passe dans l'ensemble du système nerveux. La "musique intérieure", évoquée par le cerveau frontal se traduit en ordres qui mettent en jeu le cortex moteur où sont "éclatés" les ordres élémentaires, ensuite coordonnés et ajustés par les centres sous-corticaux et le cervelet, avant d'atteindre le tronc cérébral où s'ajuste la posture, et la moelle d'où par le moto-neurone effecteur. Toutes ces actions élémentaires corroborent les retours d'informations provenant de la main et des doigts - position des doigts et contact avec les cordes ou les touches - pour constituer une véritable stéréognosie reliée à l'oreille : les écarts réglés par l'allongement relatif du doigt sont créés automatiquement à un dixième de millimètre près, après des centaines d'heures d'apprentissage, pendant lesquelles s'est inscrit

un programme. Les exercices quotidiens sont en effet indispensables car ils réactivent un programme qui n'a que trop tendance à s'effacer. Cette labilité qui pourrait sembler être un inconvénient constitue en réalité un avantage, car la réactivation permanente permet la modification, l'amélioration du programme. L'entraînement permanent est le prix à payer du perfectionnement...

En effet, la main du musicien n'est que l'instrument fidèle de l'expression des sentiments ressentis par l'exécutant et qu'il traduit dans son jeu. Le travail du musicien consiste à construire la sensibilité de ses mains, la développer pour parvenir à s'exprimer à travers elles. Bien évidemment, à ce stade, la main "s'efface" complètement devant la spontanéité du jeu du musicien qui parvient à traduire directement sur son instrument ce qu'il ressent en lui-même...

Par conséquent, les mains des musiciens constituant des instruments de précision, elles doivent être soignées et entretenues en parfait état de marche. Voici quelques conseils d'entretien : jamais de bricolage qui coupe les tendons, écrase les pulpes ; pas de sports de ballon qui luxent les articulations inter-phalangiennes ; méfiance pour le ski, grand luxeur de pouces ; même ouvrir les huîtres est une entreprise risquée...

#### *Annexe 14*

#### **La recherche de musicalité, l'expression musicale, au départ de l'écoute, *Claire Noisette***

Deux mythes grecs, relatant les origines de la musique, laissent entrevoir les deux aspects du geste musical : le premier évoquant comment l'art de jouer de l'aulos fut inventé par Athéna, touchée par des pleurs déchirants, lie la musique à une émotion subjective ; le second, supposant que la lyre aurait été inventée par Hermès lorsqu'il découvrit que la carapace d'une tortue, utilisée comme une caisse de résonance, pouvait produire des sons, lie la musique à la découverte des propriétés sonores d'un instrument. La qualité musicale est fonction de la qualité du son lui-même, des relations des sons entre eux et de la manière de les produire ; en effet, la compréhension d'une œuvre musicale passe par ses caractéristiques de timbre, d'intensité, de grain, de mouvement, de contrastes et constitue la base du plaisir musical. La recherche d'expression musicale n'est pas nécessairement dépendante d'un niveau technique : l'enfant peut la surpasser, s'en libérer pour qu'elle soit au service de l'émotion, de la musique.

#### *Annexe 15*

#### **L'intériorisation, *Claire Noisette***

« Celui qui sait écouter le silence peut voir les sons et entendre les mouvements », disait le danseur André Sakharoff. « La forme d'un mouvement dansé dépend de ce qui s'est passé avant même que le mouvement n'apparaisse en tant que tel », ajoute Françoise Dupuis. La qualité du son comme celle du geste sont intimement liées à la qualité de la préparation, aux sensations intérieures mises en oeuvre avant la réalisation elle-même. Cette préparation déterminera l'expression qui sortira du mouvement dansé ou joué. Pour Yvonne Lefébure, « si vous entendez à l'intérieur de vous la sonorité, le timbre que vous voulez produire, avec assez de clarté, vos doigts le produiront ». Dès ses premiers cours de danse, le danseur apprend à *marquer*. De plus en plus, les sportifs ( gymnastes, skieurs... ) passent également en revue leur parcours ou leur enchaînement lorsqu'ils se concentrent avant une compétition. Marquer est la

manifestation extérieure d'une vision intérieure du trajet ou du mouvement qui sera ensuite effectué. La notion de lecture et de compréhension de la forme de l'oeuvre dans sa globalité intervient également. La première sensation d'intériorisation peut passer par le corps de l'enfant. Ecouter sa respiration avant une course et la comparer à celle qui suit immédiatement l'arrêt, observer intérieurement son corps dans une position imprévue de statue, sont des moyens pour prendre conscience qu'il est possible d'aller au dedans de soi pour voir ce qui s'y passe. « L'élève doit se découvrir non pas de l'extérieur mais de l'intérieur de lui-même. Il ne doit pas compter sur ses yeux pour vérifier ce que fait son corps. Toute la tension doit être centrée sur le développement de ses perceptions autres que visuelles. Petit à petit, l'enfant devient ainsi réaliste, il se projette en écoutant par exemple sa voix à l'intérieur avant de chanter. » L. Ehrenfried. Cette capacité de préparation demande un entraînement régulier et une grande concentration : Doudou N'Diaye Rose demande à ses musiciens de se concentrer « dans tout le corps », Yehudi Menuhin pratique le yoga... En effet, la recherche de musicalité passe par l'intériorisation et les sensations corporelles. Si l'enfant a pris l'habitude d'intérioriser un rythme, un mouvement mélodique, de les situer et de les déplacer dans l'espace avant de les exprimer, la recherche de musicalité ne sera pas un souci.

## *Annexe 16*

### **La posture, Claire Noisette**

La force de gravité et la posture de l'homme font de la terre le support du corps, mais aussi la source de sa force. Les pieds, contact du corps avec le sol, sont les premiers à sentir, à bien placer, à rechercher leur appui dans la terre : en effet, le danseur puise sa force dans le sol pour sauter plus haut comme l'arbre en tire sa nourriture. La force puisée dans le sol monte petit à petit; elle passe par la colonne vertébrale, le bassin et atteint enfin le crâne. Cette sensation de force doit s'accompagner d'un état de relâchement que l'on peut vérifier particulièrement aux orteils, aux épaules, aux bras, aux mains et aux doigts. Cette recherche du meilleur placement devrait être le préalable à toute pratique musicale. Faire ce travail avec les enfants permet de considérer le réflexe de se décontracter et de se placer comme une priorité, une habitude et une nécessité à toute pratique artistique. De plus, en concert, le musicien manifeste sa disponibilité au public par une attitude d'accueil qui se traduit notamment par la solidité du placement et par l'ouverture du haut du corps : le plexus dégagé est un signe de disponibilité et d'implication de soi auquel le public n'est pas indifférent. Il est donc important de développer chez l'enfant le goût de donner, de partager, de *savourer* avec le public l'instant musical.

## *Annexe 17*

### **Les apports mutuels des danseurs et des musiciens, Claire Noisette**

En effet, pour le musicien comme pour le danseur, le corps est tout entier sollicité, dans le jeu instrumental autant que dans l'écoute. Découvrir son corps et mieux connaître son fonctionnement améliore le jeu et les capacités d'expression du musicien, à condition que cette approche soit globale, qu'elle allie la technique, l'expression et la recherche de musicalité. Les professeurs d'instrument qui intègrent un travail corporel à leur enseignement sont encore peu nombreux. Les chanteurs ont beaucoup plus conscience de cette priorité car

leur corps constitue leur instrument de façon très directe et immédiate. Mais les instrumentistes sont également concernés, quel que soit leur instrument et la position dans laquelle ils jouent. De plus, cette recherche de placement préalable met en lumière les zones d'ombre existant dans la conscience que l'enfant a de son corps : ainsi, le professeur aura la tâche plus facile. D'autre part, le jeu instrumental, le moment de présence en public, exigent d'une part une grande disponibilité corporelle qui suppose d'avoir intégré son instrument à son propre corps ainsi que la capacité à se décontracter, à chercher à relâcher les parties du corps spécialement sollicitées par le jeu ; et d'autre part, une disponibilité par rapport à la musique qui suppose une écoute et une lecture particulière du texte musical . Il s'agit d'accepter de se laisser aller à ses sensations pour les faire revivre dans son corps avec son instrument. Si l'enseignant valorise et exploite la part de danseur présente en chaque musicien, l'implication corporelle peut être le point de départ d'une recherche sur son propre corps, sur le plaisir du mouvement éprouvé en jouant de son instrument. De même, le musicien qui n'a pas bénéficié d'une formation corporelle préalable peut se réapproprier corporellement des notions acquises intellectuellement et vécues musicalement.

### *Annexe 18*

#### **L'association du corporel et du musical, *Claire Noisette***

La musicalité naît d'une relation entre l'art du geste et celui du son, et non pas d'une simple technique instrumentale. S.G. Paczinsky déclare dans son ouvrage Rythme et geste : les racines du rythme musical : « Il y a donc bien une musicalité de l'homme, développée par Platon qui a glorifié l'accord entre la gymnastique et la musique, entre l'art du geste et l'art du son ». Dans ses deux ouvrages Le geste musical et Le temps de l'espace, Claire Renard montre comment le geste a été l'instigateur de certaines formes musicales, et souligne le lien entre la qualité du geste et la qualité du son. Comprendre et percevoir la musique à l'aide de sensations corporelles est un objectif de travail qui peut être mis en pratique de deux façons : dans une première démarche, on réfléchit à partir d'une notion soit spécifiquement musicale, soit spécifiquement corporelle ; dans une seconde démarche, on part de sa propre réceptivité aux comportements des enfants. Lorsqu'ils sont mis en situation de pouvoir s'exprimer spontanément avec des moyens sonores ou corporels, ils trouvent, bien souvent tout seuls, des ponts. Ces ponts sont des mines à exploiter par le professeur. Il revient au professeur, une fois ces propositions discernées, de les intégrer à son cours. Si l'on considère, comme J. Guizerix (danseur, chorégraphe et enseignant), que le corporel et le musical « peuvent être mis en parallèle car ils ont le même point de départ, le même point d'arrivée, et sont soumis de la même façon au hasard », des portes s'entrouvrent, laissant apparaître de multiples façons d'aborder l'un par l'autre et l'autre par l'un... Par ailleurs, les rapports entre le temps et l'espace, entre le son et le déplacement, entre le vu, le joué, l'entendu et le dansé, nous apportent des éléments à approfondir.

### *Annexe 19*

#### **La répétition, l'imitation, au service d'une pédagogie de l'imaginaire, *Georges Jean***

D'autre part, le jeu, en tant qu'outil pédagogique fondamental, ne se conçoit pas sans une intense participation de l'imagination. En effet, tous les jeux s'inventent même les jeux de pure imitation : entre le jeu qu'il observe et celui qu'il reproduit, il existe plusieurs décalages

et l'on peut observer que l'enfant très jeune détache inconsciemment sans doute et par impuissance, le geste qu'il imite de sa fonction propre. A partir d'un certain nombre de sollicitations, il parvient pourtant à imaginer autre chose.

De ce fait, une pédagogie de l'imaginaire ne peut refuser des suggestions de répétition. L'imitation peut être créatrice, comme presque tous les grands artistes l'ont montré, dans des copies où s'introduisaient peu à peu des séries de variations. Les jeux de l'enfant, et particulièrement les jeux corporels, sont parfois plus créateurs quand ils sont provoqués et répétitifs.

De surcroît, dans le jeu, et dans tous les jeux enfantins, on retrouve une constante : l'imaginaire fonctionne certes gratuitement mais sérieusement au départ des représentations établies. Souvent, dans ses jeux, l'enfant se propose des rôles sans porter attention à son public ; dès qu'il le perçoit, le jeu cesse et s'annonce comme jeu qu'on joue, qu'on répète, et pour lequel on institue des règles.

Une pédagogie de l'imaginaire consisterait donc à savoir comment user des règles du jeu pour les détruire, en inventer d'autres afin de modifier les représentations, d'en construire d'autres. Comme dit Sartres, « l'acte de l'imagination est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire de façon qu'on puisse en prendre possession. Il y a dans cet art toujours quelque chose d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés. Ainsi, le tout jeune enfant, de son lit, agit sur le monde, par ordres et prières. A ces ordres, de la conscience, les objets obéissent. Ils apparaissent ».

Les jeux permettent d'établir gratuitement, sans autre objet que le plaisir le plus léger ou le plus grave, une réalité fictive et fugace dans laquelle on est entier impliqué. On peut même estimer que le jeu est une réponse à tous ceux qui veulent prématurément enfermer l'imaginaire enfantin dans la rigidité morte de petites œuvres, poèmes ou dessins, qui n'ont de sens que dans le moment même où ils se font comme simulacres ludiques, masques, réponses, gestes destinés à jouer avec les mots ou les formes.

## *Annexe 20*

### **"L'in-"conscience" du corps musical ou pourquoi réconcilier le corps et l'instrument", *Richard Damas***

L'imitation consiste à *copier* l'apparence extérieure. Or, d'après M. Jousse, "nous ne pourrions jamais connaître ce qui est totalement hors de nous... L'anthropos normal, c'est celui qui tend à la prise de conscience de ses mécanismes spontanés pour pouvoir les orienter et les diriger. C'est ce qu'on appelle la volonté". En fait, l'élève a la volonté de progresser sur un chemin personnel à la recherche de ses sensations, de l'inconscience à la conscience et à l'utilisation. L'imitation peut constituer un exemple qui méritera d'être vécu et assimilé par l'élève pour être considéré comme un moyen d'apprentissage du geste.

## *Annexe 21*

### **La répétition, *Claire Noisette***

Les enfants emploient la répétition comme moyen d'apprentissage et de connaissance de leur environnement. Ils pratiquent celle-ci couramment et savent même bien souvent l'arrêter quand il faut. Ils ont donc en eux une matière de base à exploiter, porte ouverte à la mise en place d'un schéma d'apprentissage qui, s'il est bien exploité par l'enseignant, leur apporte la facilité d'écouter, de juger, de critiquer ce qu'ils entendent et produisent musicalement. V. Jankélévitch apporte des observations très constructives pour une approche pédagogique de la répétition : « *La redite* en musique est-elle une répétition stérile ? Il y a d'abord l'écho qui est tout le contraire d'un pléonasme, d'un remplissage ou d'une facilité : la deuxième fois donne une suite à l'instant semelfactif et lui permet de se survivre. La phrase musicale informe devient alors organique, l'arbitraire et l'insolite revêtent un sens plus profond. C'est qu'entre la première et la deuxième fois un intervalle de temps s'est écoulé qui rend l'itération novatrice, qui fait de l'insistance une incantation, de la monotonie une magie, de la répétition stationnaire un progrès ».

## *Annexe 22*

### **"L'in-"conscience" du corps musical ou pourquoi réconcilier le corps et l'instrument", Richard Damas**

La respiration : le trac peut provenir d'une mauvaise oxygénation des muscles l'apprentissage du jeu instrumental devrait tenir compte de ces données et mieux considérer le travail de la respiration. En effet, l'écriture même de la musique est née de la respiration : les chants grégoriens utilisent des neumes qui correspondent à l'ensemble des sons que l'on peut mettre dans le temps d'un souffle. La respiration est un réflexe régi par le cerveau si un déséquilibre se manifeste à ce niveau, tout le corps en sera atteint. L'apprentissage de la respiration consisterait en une prise de conscience qui permettrait d'éliminer les obstacles aux fonctionnements naturellement harmonieux du corps. La respiration est un rythme intérieur à la fois volontaire et involontaire.

La mémoire constitue la nourriture de nos actes "apprendre par cœur un geste ou un texte, c'est avoir la possibilité à tout instant de le faire remonter en soi, pour s'en nourrir." (M. Jousse) ; d'où la nécessité d'une répétition intériorisée. Un enfant qui ne fonctionne que par imitation est-il capable d'effectuer des gestes musicaux expressifs si l'on sollicite sa mémoire?

## *Annexe 23*

### **La danse : un art au service de la communication, de l'expression et de la symbolisation qui peut être utile aux musiciens, "L'enseignant, l'école libératrice"**

J. Gaillard déclare à propos de la création artistique qu'elle nécessite « cette lente maturation où la technique vient pénétrer le corps et les formes corporelles pour les charger d'émotion et de sens ». La danse correspond au plaisir des corps qui se donnent à voir pour émouvoir et communiquer avec ceux qui regardent. Selon Marion Varros, la danse correspond à l'appropriation esthétique du réel. Elle constitue une activité éminemment corporelle qui a sa place en éducation physique et sportive. Elle recoupe le champ artistique, ainsi que celui du langage et de la musique. De cet apport pluriel naît sa richesse.

On peut vivre la danse si l'on autorise ses élans imaginaires, si l'on reconnaît des pensées et des constructions corporelles multiples, variées et parfois divergentes. Transmettre l'art de la



danse à un enfant, c'est le laisser parler dans son langage du corps, ne pas lui dire les significations de sa danse, mais les lui faire construire, symboliser, en agissant sur les qualités des mouvements et non de son imaginaire. Loin d'assujettir l'enfant à ses propres désirs, à ses représentations de la *belle* danse, il faut tout faire pour orienter son énergie, sa force, vers des réalisations de plus en plus subtiles, intentionnelles et personnelles. En effet, l'art n'est pas hasard, et le flou n'est pas artistique. La pratique de la danse contemporaine est à encourager car elle constitue un espace ouvert à la création et à l'imaginaire.

La danse a une fonction symbolique. Il ne s'agit pas de mimer un mouvement mais de construire un geste par exemple au départ de sa représentation pour aboutir à un geste plus raffiné : l'enseignant doit pouvoir faire en sorte d'améliorer les suggestions de départ émanant des enfants après observations. En effet, on ne peut improviser à partir de rien. Pour solliciter des idées, on peut aller à la rencontre d'artistes et s'imprégner de leur art : les enfants découvrent alors le plaisir des corps dans des rencontres plurielles, cherchant des accords dans l'espace et le temps. Grâce à la danse, l'enfant peut développer une autonomie, une maîtrise de soi et sa conscience du corps (articulations, respiration, contrôle des mouvements,...). D'autre part, elle revêt un aspect relationnel qui nécessite le respect d'autrui et la socialisation.

Il me semble que ces quelques caractéristiques de l'art de la danse sont transférables au domaine musical. Sans forcément pratiquer ce sport particulier, le musicien pourrait s'inspirer des données artistiques que développent la danse et son enseignement, son rapport à la musique...

#### *Annexe 24*

##### **L'espace, Claire Noisette**

Le musicien émet des sons dont la résonance est fonction de l'espace dans lequel il se situe ; il doit donc apprendre à tenir compte de cet espace qui lui est offert pour son interprétation de la musique. La disponibilité corporelle de l'enfant passe également par la conscience de son rapport à l'espace. La pratique collective est à encourager dans le sens où elle requiert la capacité de voir et surtout de percevoir les autres ; appréhender l'espace, savoir se situer dans un espace, adapter son jeu et son écoute à un nouveau lieu... facilite la communication, l'expression et le plaisir de jouer ensemble. L'enfant joue avec l'espace, les directions, les regards et les vitesses avec aisance. Il faut l'aider à prendre conscience de ce qu'il fait naturellement, l'aider à organiser, à canaliser son déplacement, à tenir compte de la respiration, du regard et des directions des autres pour le préparer à jouer et par là même vivre avec les autres. L'écoute du musicien est à la fois sonore, spatiale et sensorielle ; c'est pourquoi, l'enseignant devrait être en mesure de considérer l'une autant que les autres dans ses cours.

#### *Annexe 25*

##### **La respiration, Doris Humphrey ("Construire la danse", p.79-80)**

« La forme générale d'une phrase est quelque chose que nous avons hérité de nos ancêtres les plus lointains dans les premiers temps de l'évolution. J'identifie l'origine de ce sens à l'émission instinctive de sons, émanant de millions de gosiers humains, exprimant toutes sortes d'émotions : la peur, la colère, le plaisir, le rut, la douleur et ainsi de suite. Il me semble que ces sons ont dû, au cours des âges, se développer longuement et laborieusement en une communication plus consciente, qui devint le langage, et au bout du compte, la littérature et la musique. Même au stade le plus reculé, les sons avaient une forme temporelle dotée de deux caractéristiques : leur durée, limitée par la respiration, et un flux d'intensité et de vitesse en rapport avec le contenu émotionnel. La forme temporelle de communication, que ce soit en musique, en danse ou en parole, repose toujours sur la durée d'une respiration normale, et a des élans et des retenues en rapport avec les sentiments. Le mouvement, quoique pas nécessairement lié à la durée d'une respiration reste cependant influencé par la puissance d'émotion qui se dégage de la phrase respirée. De ce fait, le mouvement est plus agréable et compréhensible lorsqu'il est phrasé. A l'origine sans doute, le mouvement et le son étaient étroitement coordonnés, et partageaient les mêmes cheminements. Le mouvement, dominé par la phrase respiratoire, ne fonctionnait pas indépendamment, mais était tributaire de ce qui est émotionnel, généré par le son : début, terminaison, intensité. »

La prise de conscience de la respiration et de la phrase musicale sera réelle pour l'enfant si elle passe par sa propre respiration, par son déplacement dans l'espace et par l'organisation de ce déplacement en directions.

## *Annexe 26*

### **"Apprentissage du violon et virtuosité", *Christophe Poiget***

Quels sont les rapports réels entre potentialité d'un individu, apprentissage instrumental et finalités de l'enseignement musical et violonistique en particulier ? Apprendre le violon, est-ce tenter de devenir un virtuose "à tout crin" ou un musicien épanoui, exploitant au maximum ses possibilités instrumentales ?

L'école italienne, plus virtuose, exploite au maximum la technique de main gauche et utilise volontiers les positions hautes (Locatelli), les coups d'archet rebondissants (Tartini, Paganini). L'école française, plus styliste, préfère employer les positions basses et, par conséquent, donne plus d'importance sur la fluidité des changements de cordes, l'égalité et la pureté du son alliées au caractère dynamique propre à chaque coup d'archet (Kreutzer, Leclair, Lafont). L'école allemande et autrichienne, plus polyphonique, développe particulièrement la richesse harmonique du violon, accords et double cordes (Biber, Telemann, Bach). Les écoles ou plutôt les méthodes plus contemporaines font ressortir de manière prépondérante le côté analytique, organisé et rationnel de l'apprentissage instrumental (Capet, Ysaye, Sevcick, Dounis, Flesch, Galamian).

Actuellement, lorsqu'il est question des priorités au niveau de l'enseignement de la virtuosité, il s'agit de savoir si l'on préfère accorder plus d'importance à l'élan, la vitesse, aux réflexes ou plutôt à la justesse, la qualité du son, au contrôle des gestes et sensations dans la lenteur. "Je pense que le débutant violoniste découvrira plus facilement la musique et le violon en partant d'abord de ce qui lui est familier et concret, en se servant de ses points forts comme une *locomotive*. En effet, l'idéal sonore et musical de l'élève n'est pas celui de son professeur. Celui-ci devra en tenir compte et ne pas lui demander de choses trop difficiles à concevoir, à

entendre ou à réaliser, mais en même temps, l'amener progressivement à une exigence, une visée plus hautes.

Le professeur est libre d'utiliser une méthode ou une autre : il la choisira en fonction du caractère et des aptitudes de l'enfant mais il doit s'y sentir lui-même à l'aise, bien en connaître les avantages et les inconvénients ; elle doit aussi épouser au mieux son projet personnel qui doit être suffisamment clair, simple et attrayant pour être véritablement partagé. Un point reste cependant essentiel, et souvent il n'est pas souligné : la vitesse d'exécution ne doit jamais être supérieure à la vitesse d'audition. Il ne faut pas oublier que l'élan, la vitesse, intelligemment travaillés, peuvent débloquent lenteur et raideur. Je propose dans ce cas un système de travail un peu particulier : concentration-anticipation ; réflexe ; décontraction-constatation sur de petits groupes de notes ou de gestes de plus en plus importants. En résumé, il s'agit donc d'équilibrer tonus et souplesse, rapidité-élan et contrôle-concentration dans tous les domaines sensoriels utilisés pour le jeu du violon.

Lorsque l'élève est plus avancé, sa tâche consiste à explorer progressivement les possibilités techniques et expressives de son violon, mieux connaître son manche, son archet, et s'ouvrir davantage à la compréhension musicale des textes qu'il interprète. Chaque professeur reste libre quant à la priorité de ses choix... mais ceux-ci ne doivent absolument pas devenir mutilants, unilatéraux. En cours, il serait souhaitable que l'élève puisse dans une partition faire passer le "dire" avant le "comment faire"... La choisir donc de telle sorte qu'il ne s'y sente pas trop dépassé mais aussi posséder une technique suffisante pour l'aborder l'esprit dégagé, et travailler davantage les notions de style et de caractère. Ceci s'applique bien sûr aux pratiques collectives ou orchestrales dont il peut bénéficier par ailleurs. D'autre part, beaucoup d'élèves se trouvent stimulés par l'étude d'œuvres difficiles, brillantes ou virtuoses, défis typiquement violonistique, d'ailleurs le plus souvent écrits par des violonistes-compositeurs... On devrait alors se rappeler que la virtuosité n'est pas synonyme de mécanisme digital froid, sec et stérile, mais qu'elle constitue plutôt un des aspects du jeu instrumental dans son côté le plus ludique, fantasque et extraverti.

Pour l'élève, plaisir et effort ne doivent pas être incompatibles mais associés, ainsi qu'imagination et travail précis : explorer la virtuosité et découvrir cette alliance, c'est sûrement évoluer aussi dans des domaines qui ne lui sont pas directement rattachés mais qui bénéficieront de l'enrichissement des moyens mis en œuvre et de couleurs nouvelles ajoutées à la palette sonore et expressive. Ainsi, il convient de relier le plus vite possible modes de jeu et caractère musical. L'amour du geste juste, épousant la courbe d'un phrasé, les différentes façons de poser un doigt sur une corde, le modelé de la matière sonore sont, à mon avis, abordés beaucoup trop tard. Accumuler des heures de gammes pour accroître vitesse et clarté digitale, oui, bien sûr, mais pourquoi ne pas les envisager pour un tout autre style de travail : variété de la vitesse du vibrato, couleur du timbre, sensation juste de l'intervalle. Une étude en détaché ne doit pas devenir une suite insipide de "tirés-poussés" clairs et rapides mais sans caractère.

Magie et magiciens de la musique et du violon ne peuvent être confondus avec illusionnisme et prestidigitateurs instrumentistes habiles. L'élève faible techniquement risque de voir ses défauts mis en lumière dans une œuvre de virtuosité, mais celui qui s'est souvent abrité derrière le paravent d'un tourbillon de notes va se sentir mis à nu, pauvre et les mains vides lorsqu'il devra jouer une simple phrase d'un mouvement de Schubert...