

# LE PIANO, LE GESTE ET LE SON

Yann HOARAU  
Promotion 2004

Directeur de mémoire : Jacques DELANNOY  
CEFEDM Bretagne / Pays de Loire

# **SOMMAIRE**

## **INTRODUCTION**

- **A \_ LE CORPS**
  - 1 - Equilibre général
  - 2 - Conscience corporelle
- **B \_ LE SON ET L'AUDITION**
- **C \_ LE GESTE**
  - 1 - Définition du geste instrumental
  - 2 - Geste d'excitation et geste de modification
  - 3- Le geste instrumental dans l'invention musicale
  - 4 - Du geste pianistique dans l'écriture musicale du XX<sup>ème</sup> siècle.
  - 5 - Les dominantes cérébrales et la particularité des gauchers.

## **CONCLUSIONS :**

## **ANNEXES :**

## **BIBLIOGRAPHIE :**

## INTRODUCTION

Q'est-ce qu'un pianiste ?

Il s'agit de la première question à laquelle Monique Deschaussées tente de répondre dans son livre L'homme et le piano. Si l'on pose cette même question à un spectateur *lambda* à la fin d'un récital, on en revient bien souvent à l'impression visuelle.

On pourrait donc voir les pianistes comme des musiciens qui transforment des gestes en sons. Pourtant, il est évident que la musique ne commence pas par le geste.

Il m'a paru intéressant, entant que pianiste mais aussi comme enseignant, de situer le geste instrumental dans le processus de l'interprétation, depuis l'écoute intérieure jusqu'au résultat sonore apprécié par, à nouveau, l'écoute.

En de nombreuses occasions, ma formation au CEFEDM m'a amené à remettre en question ma pratique instrumentale, notamment sur le plan de mon approche corporelle du piano. Ce mémoire était l'occasion

pour moi d'approfondir et de faire le point sur cette question puis de retrouver le lien avec le son pour, donner tout son sens à cette démarche.

# A - LE CORPS

## 1 - Equilibre général

Tous les gestes des instrumentistes, la liberté qu'ils peuvent obtenir pour leurs mouvements, sont conditionnés par leur posture, donc lorsqu'ils ne sont pas en train de jouer. Pour les pianistes, un des objectifs de cette liberté physique est, par exemple, de pouvoir obtenir une égalité des sons, ou plus exactement, une inégalité volontairement dosée en tendant vers le plus possible de contrôle dans le dosage des dynamiques sonores.

On peut considérer la technique pianistique comme le passage constant d'un état d'équilibre à un autre.

Afin de permettre ce contrôle de l'équilibre, il me semble important d'apprendre à l'élève, dès le début de sa formation, à adapter son corps tout entier à l'instrument. Comme nous le rappelle Claire Noisette, « *le musicien ne joue pas du bout des doigts ni du bout des lèvres. La musique ne s'écoute pas du bout des oreilles. Le corps tout entier est sollicité, dans le jeu instrumental comme dans l'écoute.*<sup>1</sup> »

Or, la pratique d'un instrument nécessitant une posture assise, fait bien souvent oublier aux pianistes que la recherche des appuis, et donc de l'équilibre, passe par le contact avec le sol. Comme pour les

---

<sup>1</sup> Cf. NOISETTE, Claire : *L'enfant, le geste et le son*. Cité de la musique. 1997

instrumentistes debout, trouver un appui confortable des pieds posés par terre doit être une préoccupation première.

La posture la plus adaptée, c'est-à-dire une posture ne faisant intervenir aucun effort d'ordre musculaire, permet de trouver une position de référence. La position assise demande, dans le jeu, un compromis entre détente complète du corps et tension permanente de celui-ci. Le musicien a besoin d'une position dynamique directement liée au discours musical qu'il est en train d'exprimer. Il s'agit, entre autre, d'utiliser un jeu de contre poids entre les jambes et le buste. Chacun est alors à même de se replacer devant l'instrument en tenant compte de son propre ressenti et d'adapter sa posture à l'instrument, à sa morphologie, et l'intensité du discours musical voulue.

Rechercher son équilibre c'est aussi ressentir les effets de la gravité sur son corps. Pour ainsi dire, le pianiste appréhende puis utilise une des lois physiques les plus élémentaire qui veut qu'un objet soumis aux lois de la gravité tombe par terre. La technique pianistique repose en grande partie sur l'utilisation du poids du corps.

Un travail de positionnement analogue est à effectuer sur le plan frontal, c'est-à-dire sur le plan de l'étendue du clavier, afin de trouver un équilibre entre la droite et la gauche. Celui-ci sera plus particulièrement déterminant pour les déplacements et pour l'équilibre sonore entre les deux mains.

Ainsi, la colonne vertébrale est un véritable axe de repère pour l'équilibre. Les points de contact avec le tabouret que sont les ischions<sup>2</sup> permettent de répartir le poids du corps plus ou moins vers l'avant ou vers l'arrière, vers la droite ou vers la gauche. Cela a pour incidence la régulation de la dépense d'énergie accordée aux muscles, et par extension de prévenir les fatigues musculaires ainsi que d'autres pathologies plus graves.

---

<sup>2</sup> Ischion: n. masc. Partie inféro-postérieure de l'os iliaque.  
L'ischion est l'os sur lequel nous reposons en position assise.  
© Hachette Multimédia / Hachette Livre, 2003

Comme nous l'avons vu, il n'existe pas de réelle position statique du corps pendant le jeu puisque la position de référence une fois acquise est en permanence réajustée de manière très fine pour permettre l'aisance dans le geste.

**De l'équilibre corporel vont dépendre de nombreux facteurs comme la stabilité rythmique, la précision des doigts, des dynamiques... C'est donc un élément à prendre en compte non seulement au début de la formation mais aussi à chaque fois que l'on est face à l'instrument.**

## **2 - Conscience corporelle**

Dès lors se pose le problème de la conscience corporelle. Selon Claire Noisette, *« 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.<sup>3</sup> »*

Pour l'enfant (comme pour l'adulte d'ailleurs), la difficulté vient de la capacité à se concentrer, à faire le vide. Or, prendre conscience de son corps, c'est être à l'écoute de celui-ci. On peut guider l'élève en partant de ce qu'il entend intérieurement, son cœur battre, sa respiration, pour l'amener dans un premier temps, à prendre conscience de son corps, puis à le sensibiliser à une perception autre que visuelle du monde qui l'entoure.

*« La conscience n'est possible que par le changement ; le changement n'est possible que par le mouvement.<sup>4</sup> »* Autrement dit, le

---

<sup>3</sup> Cf. NOISETTE, Claire : *L'enfant, le geste et le son*. Cité de la musique. 1997

<sup>4</sup> Cf. JAËLL, Marie : *La musique et la psychophysiologie*. Association Marie Jaëll. 1998

mouvement, qu'il engage tout le corps ou une partie de celui-ci, permet progressivement une plus grande conscience corporelle.

La peau est un organe sensoriel particulièrement important puisqu'il recouvre tout notre corps. C'est aussi ce qui crée le contact avec l'instrument de musique. Le travail sur la conscience corporelle amène progressivement l'élève à développer son sens du toucher. Marie Jaëll pense que le développement des sensations digitales passe par la variation de la surface du doigt en contact, et par la durée de contact avec le clavier.

La respiration joue également un rôle important pour la conscience corporelle. De plus c'est une source première d'énergie tant pour nos muscles que pour notre cerveau. Elle est malheureusement négligée ou prise en compte qu'en dernier recours par de nombreux claviéristes car elle ne sert pas directement à émettre le son. Le problème est que lorsqu'on néglige la respiration, cela peut amener des problèmes allant d'un manque liberté physique pour l'interprétation, à des tensions musculaires dues à une oxygénation irrégulière. Le contrôle de la respiration oblige à adopter son attitude corporelle.

Nous avons pu, lors de stages au C.E.F.E.D.E.M., mesurer l'impact de la respiration sur la concentration, sur la disponibilité corporelle et mentale au moment de jouer. En fonction du rythme de la respiration, du temps de l'inspiration ou de l'expiration, la concentration et les perceptions corporelles varient.

La conscience corporelle de l'instrumentiste peut aussi être développée par une approche artistique commune avec d'autres artistes.

Un travail entre danseurs et musiciens amène directement à se pencher sur la dimension du ressenti de la musique par le physique. En effet, le danseur a une approche de la musique directement perçue par

l'intermédiaire de son corps. « *Il la lit avec ses sensations ; il la comprend à travers son sens du mouvement, de la respiration ...<sup>5</sup>* ».

Par exemple, le tempo est un élément qu'ont en commun les danseurs et les musiciens. Pourtant, j'ai pu me rendre compte que nos façons de l'exprimer, par nos activités respectives, n'est sensiblement pas identique. Cela m'a conduit à me réinterroger sur ma façon de le percevoir. On habitue, dès les premières années, les enfants à marcher sur une pulsation. C'est sûrement la manière la plus efficace d'intégrer cette notion.

**« Dans cet état de disponibilité corporelle et de décontraction, l'instrument peut venir s'inscrire comme une partie du schéma corporel de l'enfant et non pas comme un intrus. »** (C. Noisette).

---

<sup>5</sup> Cf. NOISETTE, Claire : *L'enfant, le geste et le son*. Cité de la musique. 1997

## **B – LE SON ET L'AUDITION**

L'audition a un rôle primordial pour le musicien. C'est grâce à elle que celui-ci peut juger de sa *production sonore* mais elle lui permet aussi d'anticiper et de se créer une représentation mentale préexistante au rendu sonore. Ce processus fait intervenir la mémoire auditive : c'est l'écoute intérieure. Elle est directement liée au geste et le conditionne en partie.

Les capacités d'écoute dépendent à la fois des caractéristiques physiques de l'oreille interne mais aussi du développement (du nombre de connexions neurologiques) de la région du cerveau vouée à l'audition. Or, on sait qu'un enfant, jusqu'à l'âge de quinze ans, met en place, à chaque seconde, deux millions et demi de connexions neurologiques. C'est pourquoi plus tôt se met en place un travail d'écoute musicale, plus les qualités d'écoute sont favorisées

L'oreille a une double fonction. Elle permet une approche aussi bien du monde sonore que de notre situation par rapport à l'espace. En effet, l'oreille interne se divise en deux parties que sont le vestibule et la cochlée. Le premier examine notre position, nos mouvements, notre situation par rapport au monde extérieur ; l'autre nous renseigne sur les vibrations des couches d'air donc des sons. Tous ce processus est ce qu'on appelle l'audition.

La sensation d'entendre dépend de notre conscience qui va utiliser l'ensemble des informations sonores en les mixant souvent avec celles qui proviennent de la vue, du toucher et bien d'autres organes.

Dès lors, le geste, la sensation tactile et le son forment un ensemble de facteurs qui interagissent les uns sur les autres. Par exemple, plus on aura développé de qualités d'écoute, plus on pourra adapter le geste et le toucher pour obtenir un certain type de son en agissant sur sa forme, sa durée, son intensité, son grain...

L'audition mobilise une grande partie de l'activité cérébrale du musicien puisqu'elle fait appel aux centres nerveux du cerveau, notamment celui de la mémoire. Dès lors qu'il s'agit de comparer et de reconnaître un message sonore, de quelque nature qu'il soit, la mémoire entre directement en ligne de compte. Il est important d'insister sur ce point car sans elle, le dispositif qui nous permet d'entendre, et par extension d'écouter, reste incomplet.

Tous nos actes s'inscrivent dans la mémoire de manière transitoire, soit par le maintien en activité des réseaux de neurones, soit, pour que cela soit plus durable, par une modification physique des connexions et des réseaux neuronaux qui se sont dessinés. Ces deux modes de mémorisation, entre lesquels la transition est insensible, individualisent deux types de mémoire : à court et à long terme.

La mémoire dite " immédiate " ou à court terme est une sorte de prolongement de la perception. Elle permet l'appréciation du rythme, des fluctuations mélodiques, les changements de timbres. Sa durée est de l'ordre de trois cents millisecondes, ce qui est amplement suffisant au regard des temps d'analyse du cerveau (environ 50 millisecondes) ou de la cochlée dans l'oreille interne (2 à 5 millisecondes pour capter un son bref).

C'est une mémoire limitée puisqu'elle ne peut contenir plus de sept unités, que le message soit d'ordre digital, verbal ou visuel. Il est important de tenir compte de cette donnée lors du travail instrumental afin de gagner en efficacité. Par exemple, dans le domaine du rythme, ce

chiffre de sept correspond à limite supérieure du nombre d'unités temporelles élémentaires, dont la succession constitue le rythme d'un fragment d'une œuvre. Au-delà de sept, les premiers éléments arrivés sont légués à la mémoire à long terme pour permettre le stockage de nouvelles informations.

La mémoire à long terme concerne tous les souvenirs que l'on peut faire ressurgir après quelques minutes ou après quelques années. Plus l'arrivée d'informations a été intensément vécues, ou plus le travail immédiat sur cette information a été approfondi, plus le souvenir a de chances de rester accessible. Cependant, pour permettre leur conservation, les données sont simplifiées un peu à la manière d'un ordinateur qui les "compresse".

On comprend alors mieux pourquoi, lorsqu'on rejoue une œuvre longtemps après une première étude, beaucoup d'automatismes reviennent mais de façon incomplète : on peut avoir les bons déplacements mais les mauvais doigtés, la mélodie de main droite avec une main gauche hésitante voir absente... Les dimensions d'approfondissement et d'intensité du vécu rendent encore plus important le développement de la conscience corporelle et le travail basé sur les sens (du toucher et de l'audition) puisqu'ils développent d'autant la mémoire à long terme pour l'intégration de sensations favorisant l'expression musicale.

Comme nous venons de le voir, la mémoire auditive n'est donc pas isolée des autres types de mémoires. C'est pourquoi, tout travail, qu'il soit musical ou autre, doit avoir fait appel à chacun de nos sens, pour avoir le plus de chances d'être intégré dans la mémoire à long terme.

Marie Jaëll prétend que le développement des perceptions auditives peut être artificiellement provoqué par la complexité de l'art du toucher. Pour elle, la diversité des notes mise en relation à la diversité des touches devrait faciliter les perceptions auditives. Par exemple,

l'intervalle de tierce peut être calculé de façon pratique par les touches intermédiaires. La diversité des sons peut être à la fois vue, en regardant le clavier, et sentie par le toucher au moment de l'attaque.

Le travail sur la perception sonore commence même, en premier lieu non pas sur l'ensemble du clavier, mais sur une seule touche sur laquelle il faut s'employer à diversifier les attaques pour mettre en évidence les modifications sonores qui en résultent : *« on rendra les fonctions organiques plus complexes si, au lieu de prendre ces changements sommaires de touches et d'intervalles du nombre de touches comme développement des perceptions, on s'applique à jouer de maintes façons différentes une même touche, car on aura aussitôt mains états différents de conscience, qui permettent de diversifier les perceptions auditives de chaque son.<sup>6</sup> »* Il faut préciser qu'il s'agit d'un travail à long terme car l'appréciation sensorielle des différences de toucher précède l'appréciation des modifications sonores.

Ainsi, l'oreille se forme par la qualité des sons, leur nature et enfin par leur mélange. Cela a pour avantage de favoriser et de développer la sensibilité musicale : *« dès que nous tirons une belle sonorité de l'instrument, un lien unit notre propre organisme à l'instrument et, par lui à la musique. »*

Cette théorie se voit aujourd'hui confirmée, comme nous l'avons vu plus haut, par les apports scientifiques actuels. On sait désormais que l'écoute musicale de l'instrumentiste mobilise en même temps ses perceptions digitales et visuelles, ainsi que la mémoire. Cette dernière sert alors de référence pour reconnaître et comparer le message sonore, et l'enregistre au moyen de la mémoire immédiate.

Ceci vient s'opposer à la théorie de beaucoup de mélomanes selon laquelle presque tout dans la musique est d'origine acquise ou innée.

---

<sup>6</sup> JAËLL, Marie : *La musique et la psychophysiologie*. Association Marie Jaëll. 1998

## **C - LE GESTE**

### **1 - Définition du geste instrumental**

Ce qui différencie le mouvement du geste c'est que ce dernier ne s'effectue que de façon volontaire ou instinctive, dans le but de faire ou d'exprimer quelque chose.

Pour l'anthropologue M. Mauss " *les gestes sont des montages physio psycho sociologiques de séries d'actes.*<sup>7</sup>"

Le geste instrumental est un cas particulier de geste musical. « Parmi les comportements gestuels où le contact matériel avec l'instrument existe, par intermittence ou en permanence, certains peuvent correspondre à l'intension de produire ou de moduler l'énergie destinée aux tympans. Nous appellerons instrumentale cette catégorie de gestes<sup>8</sup> ».

Les gestes de l'exécutant se construisent par l'étude et dans le temps. On peut imaginer cette évolution de la façon suivante : intuition, spontanéité ; expérimentation, recherche ; intégration, automatismes.

---

<sup>7</sup>BOISSIERE, Anne : *Geste, interprétation, invention selon Pierre BOULEZ*. Université de Lille. 2002

<sup>8</sup> GENEVOIS, Hugues : *Les nouveaux gestes de la musique*. Parenthèses. 1999

## **2 - Geste d'excitation et geste de modification**

Le geste du pianiste peut être qualifié de geste d'excitation instantané, par opposition au geste d'excitation continue ou entretenue des instruments à corde et à vent.

Cependant, dans le cas du piano, la relation entre geste exciteur et mise en vibration de la structure n'est pas toujours directe.

En effet, le cheminement de l'idée musicale du pianiste, comporte une étape supplémentaire : celle de la mécanique (dans la famille des instruments à clavier, c'est peut-être l'orgue qui a le rapport le plus éloigné entre le geste instrumental et le moyen de mise en vibration de l'air).

D'un point de vue pédagogique, il me semble donc important de donner aux élèves une grande conscience de ce phénomène. Il y a là une logique peu évidente du rapport entre le geste et le son et qu'il appartient à chacun d'explorer pour fonder sa logique.

En plus des gestes d'excitation, viennent en complément les gestes de modification qui constituent une deuxième possibilité gestuelle. C'est un processus qui vient s'intercaler entre le geste d'excitation et la structure vibrante. Au piano, ces sont gestes liés à l'utilisation des pédales, à la préparation de l'instrument (dans le cas du piano préparé).

Pour un élève, la pédale droite dite "forte" doit être l'objet d'une grande attention. Celle-ci est souvent utilisée pour une fonction qui n'est pas la sienne : elle est employée, à tort, pour servir un *legato* qui devrait avant tout être produit par les doigts.

Dans ce cas, ce geste de modification a une incidence sur la perception du pianiste de la relation du geste (d'excitation) au son. Celui-ci n'a plus de retour *direct* de son toucher avec le résultat sonore. De fait, seules les sensations physiques du toucher, acquises par un travail préparatoire sans pédale, permettent de savoir si les doigts continuent ou non de créer les sons liés.

Il faut sensibiliser les élèves sur cette recherche entre le geste et le son. L'improvisation et le répertoire contemporain sont des moyens permettant une telle étude.

### **3 – Le geste instrumental dans l'invention musicale**

Dans la musique occidentale écrite, l'œuvre musicale naît dans la réflexion et la recherche du compositeur. C'est lorsque l'instrumentiste prend en charge l'œuvre, pour l'interpréter, que se crée le geste instrumental (c'est ce que Pierre Boulez appelle le couple analyse et métier).

Cependant, le compositeur peut aussi être l'interprète qui créera le geste instrumental. De ce fait, se peut-il que certains d'entre eux aient emprunté un cheminement inverse ? Le geste instrumental préexiste-t-il, dans certains cas, à l'idée musicale ?

Comme nous l'avons vu plus haut dans le chapitre sur le domaine sonore, la mémoire est liée à chacun de nos sens. Qu'en est-il du geste instrumental ? Pierre Boulez pense que *« le geste de l'exécutant se réfère, avant tout, à sa mémoire ou à ses habitudes de manipulation. La mémoire : ce sont les références aux œuvres qu'il a déjà jouées, qu'il a emmagasinées, consciemment ou inconsciemment, et même s'il les déforme ou les manipule superficiellement, le schéma profond, lui ne varie pas ; par là, il manifeste son degré de culture et sa faculté d'assimilation par rapport à cette culture. Dans ce sens il n'invente pas de gestes nouveaux, mais il triture des gestes originaux déjà accomplis, et il les insère dans une routine de fabrication qui est à l'extrême opposé de la liberté à laquelle on prétend »*. De ce point de vue, l'idée d'un geste instrumental seul créateur d'une idée musicale n'est pas recevable. L'apprentissage, l'intégration et l'intériorisation de la pratique

instrumentale font que, le geste relève de schémas rendus, par la pratique, plus ou moins conscients et dont il est difficile de s'extraire.

Pourtant, si l'on se tourne vers les compositeurs de l'époque romantique, de nombreuses œuvres comportent des éléments qui tendent à remettre en question cet argument.

Prenons en exemple la première étude de l'opus dix de F. Chopin. Cette œuvre démontre une volonté évidente de "sortir" de l'octave et ce d'une manière plus gestuelle que sonore. Là où un compositeur comme Beethoven aurait peut-être gardé l'harmonie à l'intérieur de l'octave, Chopin agrandit ici l'empreinte de la main. Il en résulte un phénomène sonore nouveau.

Cependant, si l'on se réfère à nouveau au discours de P. Boulez cité plus haut, une contradiction demeure : l'invention ou l'improvisation par le geste ne permettent pas la création. De fait, si le geste instrumental (la disposition des sons dans l'empreinte de la main) n'est pas l'élément déterminant dans le processus de création, s'il ne provoque pas de changement à l'intérieur du "*schéma profond*", il n'en reste pas moins, par sa transformation de geste instrumental en principe d'écriture, un élément sur lequel repose cet autre geste musical qu'est la composition.

#### **4 - Du geste pianistique dans l'écriture musicale du XX<sup>ème</sup> siècle.**

Le répertoire contemporain a élargi les horizons sonores et gestuels. Alain Louvier fait partie des compositeurs qui ont cherché à s'affranchir des modes de jeu plus traditionnels.

Les études pour agresseurs ainsi que les deux volumes d'AGREXANDRINS sont particulièrement représentatifs de la manière dont Alain Louvier envisage ce travail sur les possibilités de touchers et de gestes.


Ce titre d'ouvrage est formé à partir des mots alexandrin et agresseurs. Ce terme "agresseurs" désigne les différents moyens manuels d'attaque du clavier. Ils sont au nombre de seize : les dix doigts, les deux poings, les deux avant-bras et les deux paumes.

Chacun de ces 16 "agresseurs" offre plusieurs possibilités nouvelles de gestes au piano. Par conséquent, l'univers sonore qui en résulte devient lui aussi très élargi.


Pour ce compositeur, nouvelles et anciennes techniques doivent avoir pour point commun « *la précision absolument capitale du geste instrumental*<sup>9</sup> ».


Les paumes des mains, les poings et les avant-bras offrent des possibilités de jeu qui, a priori, ne permettent pas une telle précision gestuelle. Pour comprendre et tenter de résoudre le problème de cette apparente contradiction, prenons comme exemple la deuxième pièce du premier livre.

Ici, Alain Louvier utilise principalement cinq nouvelles possibilités gestuelles :

 Jouer avec la paume à plat en la situant exactement sur la note écrite

 Jouer toutes les touches entre les notes écrites

 Jouer avec l'avant bras toutes les touches blanches de la partie désignée du clavier

 Jouer le plus de notes possible avec la paume à plat. Le centre de la paume tombe environ à l'endroit où la pointe du triangle est située dans la portée.

---

<sup>9</sup> Cf. avant-propos du premier livre des AGREXANDRINS d'Alain Louvier.

Ainsi, suivant l'indication donnée, le geste vise soit une note ou un groupe de notes précisément déterminé ou bien une région du clavier, elle aussi clairement identifiée. S'en suit un effet sonore, une énergie, une atmosphère particulière. L'élève doit par conséquent axer sa recherche en premier lieu sur l'intention musicale pour ensuite adapter avec précision son geste. De fait, le travail est identique à celui qui pourrait être fait sur une œuvre d'une époque antérieure.

Si les gestes pianistiques évoluent selon les époques, ils n'en restent pas moins complémentaires. Pour les enfants, la musique contemporaine, comme celle de Kurtag ou Louvier, développe la conscience de la relation entre le geste et le son.

## **5 - Les dominances cérébrales et la particularité des gauchers.**

En tant que gaucher, on m'a souvent fait remarquer certaines lacunes dans la conduite expressive de ma main droite.

Je voudrais, dans ce chapitre, m'intéresser aux dominances cérébrales qui influencent l'écoute et par conséquent, pour les musiciens, l'approche gestuelle qu'ils auront de leur instrument. Nous verrons aussi quels enseignements peuvent être retenus pour les gauchers.

Si l'on se penche sur l'organisation sonore des claviers, d'un point de vue purement organologique, il est possible de remarquer, ou tout du moins de se questionner, sur le fait que ces instruments auraient été conçus par ou pour des droitiers. Ce postulat est appuyé par au moins deux faits: le pourcentage de droitiers chez les humains, ainsi que par les lois acoustiques de l'oreille humaine.

Pour ce qui est des proportions entre gauchers et droitiers, les chiffres indiquent que les droitiers représentent 65% de la population tandis que les gauchers vrais n'en représentent que 12% (les 23% restants étant des ambidextres). Ces chiffres se sont d'ailleurs retrouvés jusque dans les temps préhistoriques.

Mettons maintenant en relation la facture des instruments à clavier et les propriétés physiques de l'oreille humaine. Chacun sait que les sons graves sont à gauche de l'instrument et que plus on monte vers la droite, plus ces sons sont aigus. C'est peut être, du reste, la première notion que l'on transmet à un enfant qui débute le piano.

Comme nous l'avons vu plus haut, dans le chapitre traitant du monde sonore, le registre placé sous la main droite correspond précisément aux fréquences auxquelles l'oreille humaine est la plus sensible<sup>10</sup>. Par conséquent, c'est à l'intérieur de ce registre que l'on retrouve la plus grande part d'expressivité musicale (même si quelques œuvres ont la particularité d'utiliser le registre de la main gauche à cet effet ; ces œuvres devenant même, par cette particularité, l'objet d'une difficulté spécifique).

Pour les droitiers, les fonctions régissant la parole, l'écriture, et la réalisation de gestes minutieux se trouvent dans l'hémisphère gauche. Cette dominance cérébrale est au contraire localisée à droite pour les gauchers vrais. En revanche, c'est dans le cerveau droit que se trouvent les fonctions affectives et cognitives.

Les théories de Chomsky<sup>11</sup> sur le langage ont séduit de nombreux musicologues pour les liens possibles avec la musique (comme notamment les possibles fondements naturels de la tonalité). Certes, la musique ne peut être considérée comme un autre langage naturel (on entend souvent dire qu'elle est le langage des émotions), pourtant il me

---

<sup>10</sup> Voir annexes

<sup>11</sup> John A. Sloboda : *L'esprit musicien : La psychologie cognitive de la musique*. Pierre Mardaga, éditeur.

paraît juste de souligner le fait que la musique a pour point commun avec le langage d'être un moyen d'expression.

Cette expression musicale s'obtient, au piano, par le toucher et notamment par le fait de "timbrer". Le toucher allie les possibilités motrices des doigts (donc la conscience physique dans le mouvement de chaque phalange) aux sensations fournies par le contact des pulpes des doigts sur les touches. C'est donc un des gestes minutieux pris en charge par l'hémisphère gauche des droitiers.

En conséquence, la main droite est directement responsable de l'expression au piano. Si un lien entre musique et langage reste à démontrer, le fait que la parole ainsi que la motricité (fine) de la main directrice soient régies par le même hémisphère cérébral confère un désavantage certain aux pianistes gauchers.

De ce fait, il me semble très important, dans un souci pédagogique, de favoriser le plus tôt possible chez l'enfant (gaucher comme droitier), la conscience de l'écoute parallèlement au développement des sensations et du mouvement.

## **CONCLUSIONS :**

La pratique de la musique est source de développement : sur le plan humain, social, et sur le plan cérébral (intellectuel et moteur).

Développer la conscience de soi (conscience auditive, conscience du corps) et de son environnement instrumental et humain, permet d'élargir le champ des possibilités sonores de manière à pouvoir les reproduire (interpréter), imaginer (improviser), ou partager (action pédagogique ou artistique).

Le geste instrumental n'est qu'un des moyens de transmission placé entre la pensée musicale du compositeur ou de l'improvisateur et l'auditeur. Pourtant, il n'a, dans notre culture occidentale, pas de fonction à proprement parler artistique ou esthétique. Il n'est que le fruit du travail de l'instrumentiste et en cela, révélateur d'une partie de sa réflexion et de sa recherche musicale.

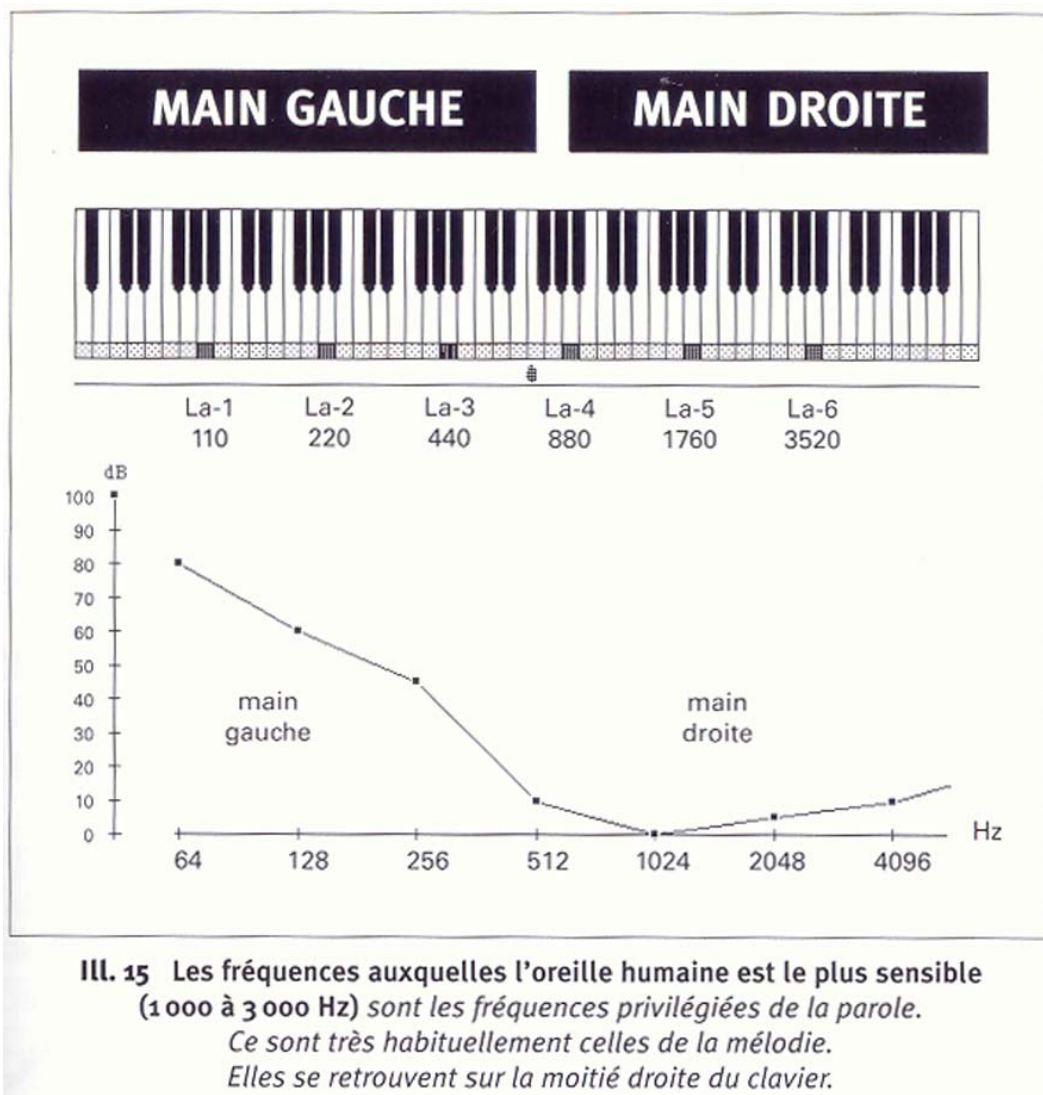
En faisant ce mémoire, j'ai pris encore un peu plus conscience de ce que ma fonction d'enseignant m'amène à participer à la construction d'individus sur des plans dépassant le cadre de la musique.

Ce travail m'a aussi amené vers de nouvelles questions comme celle portant sur les gauchers. C'est une particularité qui fait l'objet

d'interrogations concernant aussi bien ma propre pratique instrumentale que mon activité pédagogique. Ce sujet pourrait être la source d'un nouveau mémoire, en tout cas l'objet de nouvelles recherches me permettant de progresser en tant que pianiste...

## ANNEXES :

Claude-Henri Chouard; L'oreille musicienne



Typologie résumée du geste musical : Les nouveaux gestes de la musique (page 92).

### Geste instrumental

#### Geste d'excitation

*Instantané* \_ ex : pincement, percussion

*Continu* \_ ex : raclement

*Entretenu* \_ ex : frottement d'archet, souffle (instruments à vent)

#### Geste de modification

*Structurel* \_ ex : modification de jeux d'orgue

*Paramétrique*

*Continu* \_ ex : main gauche au violon, piston de trombone

*Discret* \_ ex : main gauche de guitare

#### Geste de sélection

*Séquentiel* \_ ex : jeu mélodique au clavier

*Simultané* \_ ex : accord plaqué au clavier

### Geste non instrumental

*Geste à nu* \_ ex : direction sans baguette, langue des signes

*Geste équipé* \_ ex : direction avec baguette

## **BIBLIOGRAPHIE :**

### **LIVRES :**

- BOUTINON-DUMAS, Brigitte : Mémoires d'emprunts. Cité de la musique. 1993
- CAHIERS DE MUSIQUE TRADITIONNELLES : Le geste musical. 2002
- LES CAHIERS DU CIREM : Musique et geste. Université de Tours. 1993
- CHOUARD, Claude -Henri : L'oreille musicienne. Gallimard. 2003
- DESCHAUSEES, Monique : L'homme et le piano. Van de Velde. 1982
- GENEVOIS, Hugues : Les nouveaux gestes de la musique. Parenthèses. 1999
- JAËLL, Marie : La musique et la psychophysiologie. Association Marie Jaëll. 1998
- NOISETTE, Claire : L'enfant, le geste et le son. Cité de la musique. 1997
- RENARD, Claire : Le geste musical. Hachette. Van de Velde. 1982

### **MEMOIRES, THESES :**

- PALOYAN Olivia : Comprendre le corps et l'esprit au piano. CEFEDM Rhône-Alpes. 2000
- TOURNIER, Frantz : Éléments fondamentaux de pédagogie musicale.
- BOISSIERE, Anne : Geste, interprétation, invention selon Pierre BOULEZ. Université de Lille. 2002