

Mémoire de deuxième année
CEFEDM Bretagne/Pays de Loire

Musique et imaginaires

Denis Ferré
Promotion 2003-2005

Directrice de mémoire : Marie-Claire Corselis

«L'on ne vit pas qu'avec les faits et les réalités dits, «objectifs». Les perceptions sitôt intériorisées, sont altérées par les filtres de l'imaginaire. Aucun objet n'est perçu de façon unique, universelle et définitive.»

Marcel Ley

Sommaire

<u>Introduction</u>	p.1
I- <u>Sur les pistes de l'imaginaire...</u>	p.2
1.1. <u>L'imaginaire et l'enfance</u>	p.2
1.2. <u>Imaginaire et imagination</u>	p.3
1.3. <u>L'imaginaire au cœur de la création artistique</u>	p.4
II- <u>Une place pour l'imaginaire dans l'écriture et la réalisation musicale ?...</u>	p.8
2.1. <u>Dans la musique baroque</u>	p.8
2.2. <u>Dans la musique romantique</u>	p.13
2.3. <u>Dans la musique du XX^{ème} siècle</u>	p.15
III- <u>... Et dans l'enseignement musical ?</u>	p.18
3.1. <u>Retourner à la source de l'imaginaire</u>	p.18
3.2. <u>Utiliser l'imaginaire dans l'apprentissage musical et instrumental</u>	p.20
<u>Conclusion</u>	p.21
Bibliographie	
Annexes	

La nature printanière et les arbres verts remplis d'insectes et d'oiseaux, le ruisseau tranquille reflétant le soleil, le ciel lumineux traversé par quelques nuages cotonneux, puis soudain l'orage, arrivant au loin avec son épais voile gris et ses coups de tonnerre, couvrant de son toit sombre tout le paysage printanier, et zébrant le ciel d'éclairs et enfin, l'accalmie, laissant des milliers de gouttelettes scintiller sur les feuilles émeraude.

Le public applaudit et je revins à la réalité. Ce voyage n'était qu'illusion. C'est alors que je réalisai une chose curieuse. L'audition de cette symphonie de Beethoven avait fait naître en moi des images, des couleurs, des émotions... Elle avait suscité mon imaginaire.

Pourtant, la musique est «seulement» un phénomène acoustique, physique, une matière sonore. Les vibrations provoquées par les sons sont perçues par nos oreilles et transmises au cerveau. Comment la musique peut elle alors faire appel à l'imaginaire ?

En tant que flûtiste et enseignant je me pose cette question : quels liens y a-t-il entre la musique et l'imaginaire ?

Je commence alors en partant à la recherche d'éléments qui peuvent exprimer l'imaginaire afin d'essayer de comprendre ce qu'il est vraiment et comment il se développe. Puis je regarde dans la pratique musicale, où on peut le retrouver. Enfin, je m'intéresse à la manière de solliciter cet imaginaire dans l'enseignement.

I- Sur les pistes de l'imaginaire

1.1. L'imaginaire et l'enfance

L'enfance est un moment privilégié pour l'imaginaire. Qui n'a pas rêvé en lisant les contes d'Andersen des pays enchantés avec leurs fées, leurs dragons et leurs sorcières, s'imaginant être le prince charmant ou la jolie princesse amoureuse ? Un monde imaginaire s'élaborait ainsi dans notre esprit où le dragon ressemblait à cet animal étrange qu'on avait vu au zoo, avec ses écailles et sa langue fourchue, la fée, à une jolie petite fille avec des ailes de libellule et une baguette magique, et le château, à celui qu'on avait visité avec l'école pendant la sortie sur le Moyen-Age. Ces exemples soulignent le fait que l'imaginaire se base sur la réalité, sur ce que perçoivent nos sens, pour créer ses propres images.

Donnez à un enfant de deux ans des legos, et, de l'assemblage de ces petits cubes colorés, naîtra une forme. Pour lui, cela représentera un pont, une tour, un bonhomme... Si nous observons cette forme, nous n'y verrons peut-être pas la même chose que l'enfant qui, pour représenter son bonhomme se contentera de figurer une tête, des bras et des jambes alors que pour nous, il faudrait qu'il soit aussi muni de mains, de pieds, d'yeux, d'oreilles, d'un nez... Ainsi, on remarque différents degrés de perception du réel qui laissent une place plus ou moins importante au travail de l'imaginaire. En effet, le bonhomme fabriqué par l'enfant nécessite, pour celui qui le regarde et qui veut lui donner un «sens réel», une sollicitation bien plus importante de l'imaginaire qu'un bonhomme dont tous les détails seraient reproduits «à l'identique» de la réalité. Là où l'adulte cherche à représenter la réalité «au plus près», il semble que l'enfant ne cherche qu'à la suggérer. C'est ce principe de suggestion qu'utilise Saint Exupéry quand il dessine une boîte au Petit Prince et qu'il lui explique que son mouton est dedans.

On peut donc retenir que dès notre enfance l'imaginaire s'élabore. Grâce à nos sens et à nos connaissances, l'imagination construit, par association d'idées, un monde d'images et d'émotions singulier, personnel.

1.2. Imaginaire et imagination

Ces deux mots sont, en fait, très liés, on ne peut parler de l'un sans évoquer l'autre. L'imaginaire, est un monde formé par un certain nombre d'éléments dont nous allons relever les principaux.

L'imagination. Elle est la faculté créatrice de l'imaginaire. C'est par elle que se construisent les associations d'images et de sensations... Elle nous permet de formuler des hypothèses pour interpréter le réel : «Elle a plus d'une heure de retard à notre rendez-vous. A-t-elle eu un accident ? A-t-elle oublié ? ...» Plus ou moins originales d'ailleurs... On dit à ce sujet de quelqu'un qu'il a une «imagination débordante», comme les enfants qui, dans leur jeu, inventent des histoires.

On voit bien que tout ceci n'est pas sans rapport avec la réalité et que *«l'imagination semble tout à fait liée à la mémoire des expériences vécues»*¹.

Les expériences vécues et la culture. Elles forment la personnalité d'un individu et le rattachent au monde réel par des affects, des ressentis, qui lui sont propres. Elles se nourrissent des perceptions sensorielles. La culture permet aussi de relier sa propre expérience à celles des autres hommes et sollicite l'imaginaire collectif grâce aux mythologies, contes et légendes, notamment. Expériences vécues et culture sont «les réalités» avec lesquelles l'imagination construit l'imaginaire.

La mémoire. *«La mémoire, comme ensemble des souvenirs passifs, est une part importante de notre imaginaire»*².

Imagination, vécu, perceptions sensorielles et mémoire sont donc des éléments qui constituent l'imaginaire. On pensait au XVII^{ème} siècle que *«l'imagination comme activité de production de fictions, trouvait sa légitimité principale dans l'art»*³. Même aujourd'hui, on dit fréquemment de l'art qu'il est une expression de l'imaginaire, une vision particulière d'un paysage, d'une émotion, d'une idée... Comment s'établit le lien entre œuvre d'art et imaginaire ?

¹ Ley M., «Mise en scène d'un conte musical», p.25

² Wunenburger J.J., Que sais-je ? L'imaginaire, p.12

³ Wunenburger J.J., Que sais-je ? L'imaginaire, p.16

1.3. L'imaginaire au cœur de la création artistique

Sartre parlant de l'œuvre d'art nous dit: *«Il n'y a pas de réalisation de l'imaginaire, tout au plus pourrait-on parler de son objectivation»*⁴. Il suggère ainsi que l'œuvre d'art n'est qu'une retranscription «approximative» de l'imaginaire individuel de l'artiste et qu'il restera toujours univers de la pensée, abstrait. Mais alors, comment les artistes, au travers l'œuvre d'art, peuvent-ils susciter l'imaginaire d'autrui ?

1.3.1. L'imaginaire et les œuvres picturales

Dans les peintures du XIV^{ème} et XV^{ème} siècle, les peintres représentent essentiellement des sujets religieux. Il s'inspirent des symboliques des Ecritures et utilisent l'imaginaire collectif pour peindre. Prenons pour exemple *«Richard II agenouillé devant la Vierge»*⁵. Ici, Marie, les anges et les saints sont peints comme des gens de cour. Ils sont gracieux et élégants, et sont richement vêtus (sauf Jean-Baptiste). Le peintre s'inspire donc de figures humaines pour représenter les personnages bibliques mais, divers symboles les distinguent. Par exemple, les auréoles mettent en valeur la sainteté de ces personnages. Jean-Baptiste est reconnaissable, parce qu'il est habillé d'une simple peau d'animal et qu'il tient un agneau dans ses bras. Autour de Marie, le ciel doré associé au bleu et les fleurs (aux pieds de la Vierge et sur la tête des anges) peuvent évoquer l'atmosphère paradisiaque s'opposant au «côté masculin», à gauche du tableau, à l'allure plus terrestre.

Au fil du temps, l'imaginaire pictural va se tourner vers d'autres centres d'intérêts: les portraits et la représentation des passions, les scènes historiques et aussi la nature et les paysages.

Le Brun, en 1668, propose une typologie des passions. Au travers les expressions du visage, il suggère l'affect du personnage peint⁶ (avant les visages étaient stoïques). Ainsi, l'imaginaire de l'observateur peut reconstituer, à partir d'une simple image, le sentiment du personnage évoqué. Souvent, les éléments du décor et le costume renforcent encore ce sentiment.

L'impressionnisme, aussi, travaille sur la perception de la réalité qui peut ressortir d'un tableau mais au lieu de l'aspect conceptuel des choses, c'est la mobilité des phénomènes,

⁴ Sartre J.P., L'imaginaire, p.364

⁵ Voir annexe 1

⁶ Voir annexe 2

des impressions, qui est peinte. Dans *«Impression, soleil levant»*⁷, Monet nous montre l'impression qu'il éprouve en regardant le lever du soleil, il ne cherche pas à peindre la réalité visuelle du paysage mais ce qu'il en ressent. Les contours des choses sont imprécis, flous et les couleurs se mélangent. On s'imagine en mer, dans le brouillard matinal où l'on distingue à peine les formes et où les premiers rayons du soleil se reflètent dans l'eau donnant de nombreuses nuances et ombres au bleu des vagues.

En 1924 naît le «surréalisme». Suite au travail de Freud, les peintres étudient l'expression de l'inconscient en art. Pour les surréalistes, *«si la raison peut nous ouvrir la voie scientifique, la déraison seule peut nous offrir l'art»*⁸. Ils s'inspirent alors du monde des rêves et de l'enfance et sollicitent l'imaginaire d'une manière nouvelle en essayant au travers des images réelles d'en suggérer d'autres, de créer dans leurs œuvres, *«quelque chose de plus vrai que la réalité elle-même, quelque chose de plus significatif qu'une simple copie du monde extérieur»*. C'est un peu comme quand on regarde un nuage et que sa forme particulière nous évoque un animal, un personnage, un objet... La réalité c'est le nuage mais, notre imaginaire lui fait signifier autre chose. Les tableaux surréalistes contiennent des «images cachées», fabriquées à partir de fragments de réalité. Dans *«Apparition d'un visage et d'un comptoir sur la plage»* de Dali⁹, le mont et le chemin, en haut à droite, nous rappellent la tête d'un chien, et le pont son collier. On observe également très bien, au centre du tableau, la figuration d'un visage (les coquillages pour les yeux, le comptoir pour le front et le nez...).

«Guernica», célèbre tableau de Picasso, transcrit le bombardement du 26 avril 1937 d'une petite ville espagnole. Picasso a voulu traduire l'horreur ressentie par les espagnols suite à cette tragédie. Pour cela, il utilise divers moyens. Le tableau est entièrement réalisé en noir et blanc, même si beaucoup de nuances de gris sont présentes, les animaux et les personnages sont déformés, allongés au point que les formes deviennent «irrélles» et l'organisation de l'espace semble anarchique, tout est «sans dessus dessous». Tout dans cette œuvre suggère la douleur, le drame. Une femme crie alors qu'elle tient un enfant mort dans ses bras, un personnage semble implorer, les bras levés au ciel...

Au travers la peinture, les artistes nous font imaginer des idées, des personnages, des paysages, des événements. Ils ne se contentent pas d'une «simple photographie» mais, grâce à l'utilisation des formes, des couleurs..., suggèrent une idéologie, l'image d'un irréel, un trait

⁷ Voir annexe 3

⁸ Gombrich E., Histoire de l'art, p.470

⁹ Voir annexe 4

de caractère, un sentiment... ils suscitent l'imaginaire de l'observateur pour lui évoquer ce qui se trouve au-delà des apparences, de la perception visuelle.

1.3.2. L'imaginaire dans les œuvres musicales

Depuis la préhistoire, la musique accompagne la vie des hommes. D'après les recherches archéologiques, elle était au départ associée, notamment, aux rites funéraires. On la retrouve ensuite dans la mythologie : Apollon et sa lyre, Pan et sa flûte... et les Grecs lui prêtent des vertus magiques et éducatives. Plus tard encore, la religion et les diverses croyances trouvent dans la musique, un moyen de se rapprocher du divin, de la perfection, de l'exprimer humainement. La musique religieuse de Bach, par exemple, est construite sur des rapports numériques symboliques (utilisation des chiffres 3, 7, 12..., dans « *passacaille en do mineur* », par exemple). Ils donnent à la musique un sens caché que Bach révèle dans ses dédicaces « *A Dieu tout puissant pour l'honorer, à mon prochain pour l'instruire* ». On remarque que jusqu'alors, la musique permettait à l'homme de dire ce qui le dépassait, d'imaginer un irréel, une spiritualité.

Petit à petit, la musique « savante » profane se développe aussi. Monteverdi pose les bases de l'opéra et sa musique est très inspirée par la mythologie et le fantastique. Dans *l'Orfeo*, par exemple, il raconte, les aventures d'Orphée, musicien et poète de la mythologie grecque qui, après la mort d'Eurydice, entreprend d'aller la chercher dans les enfers. De plus en plus de compositeurs évoquent la nature, l'histoire, l'amour charnel et les passions... dans leur musique. Qu'on pense aux concertos « *il gardellino* », « *la notte* », ... de Vivaldi ou encore aux « *quatre saisons* » où il indique lui-même ce que la musique évoque : « *les aboiements du chien (alto), la pluie qui tombe sur le carreau...* », aux « *dominos* » pour clavecin de Couperin qui associent des couleurs à des caractères..., la musique n'est plus seulement la représentation de l'abstrait, du spirituel, elle imite, suggère et retraduit le réel.

Ces « peintures », ces images musicales vont d'ailleurs être largement exploitées dans toute l'histoire de la musique : de la *symphonie pastorale* à *Pierre et le loup*, de la musique de Debussy à celle de Ligeti, la musique « à programme » se développe. Dans la *symphonie pastorale*, Beethoven, comme Vivaldi dans « *les quatre saisons* », note ce que représente sa musique: le premier mouvement c'est « *Eveil des impressions joyeuses en arrivant à la campagne* », le second « *Au bord du ruisseau* », ... Prenons un autre exemple dans la musique « *tableaux d'une exposition* » de Moussorgski où il retraduit dix œuvres picturales

musicalement. «*Samuel Goldenberg und Schmuyle*» illustre bien l'aspect narratif de la musique. Le tableau montre deux hommes juifs, un riche et un pauvre, qui se rencontrent. La musique nous raconte l'histoire. Samuel Goldenberg (le riche), sévère et égoïste est «peint» par un thème joué aux cordes dans le grave et à l'unisson. Ce thème est construit sur une gamme à deux sensibles, qui n'est pas sans évoquer la musique juive, et un rythme sec (iambique) qui illustre bien le caractère rude du personnage. A l'opposé, Schmuyle (le pauvre), implorant, est représenté par la trompette jouant dans l'aigu des notes répétées et des mordants. Le mode de mi (transposé ici sur ré bémol) et la pédale de ré bémol soulignant encore l'aspect fébrile et misérable du pauvre. Les deux thèmes sont ensuite superposés intensifiant l'opposition entre les deux personnages. La fin de la pièce sur un unisson «FFF» et avec l'indication «con dolore» peut nous faire imaginer Samuel Goldenberg, repoussant violemment Schmuyle comme pour s'en débarrasser. Bien qu'écrite dans un contexte particulier et évoquant une morale, cette musique nous raconte «simplement» une histoire et le compositeur joue avec l'imaginaire de l'auditeur, comme s'il racontait une histoire à un enfant.

Les instruments, comme les couleurs en peinture, sont de plus en plus employés pour leur valeur symbolique et évocatrice. Dans «*Pierre et le loup*» comme dans «*il gardellino*», par exemple, la flûte traversière joue le rôle d'un oiseau, dans d'autres œuvres, elle évoque la rêverie, la méditation, la féminité... Dans l'entracte du deuxième acte de *Carmen* de Bizet, le même thème joué au basson (en sol mineur) au départ et rappelé à la fin (en sol majeur) par la flûte nous évoque des images complètement opposées, de la sonorité pleine et très riche du basson associé au tambour à la volubilité et la légèreté du timbre de la flûte, c'est la distance qui sépare Don José, le militaire, de Carmen, la bohémienne. Peut-être ce contraste annonce-t-il aussi le choix que devra faire Don José entre sa carrière de militaire et son amour pour Carmen.

Les compositeurs, comme les peintres, retraduisent des histoires, évoquent la nature, le spirituel, l'irréel, ... dans leurs œuvres. Cependant, contrairement à l'art pictural, la musique écrite, pour exister, nécessite un intermédiaire entre l'émetteur (le compositeur) et le récepteur (auditeur) : le musicien.

II- Une place pour l'imaginaire dans la réalisation musicale ?...

La partition, trace écrite de la musique, demande une réalisation instrumentale. On parle souvent à ce sujet d'interprétation. Interpréter signifierait ici traduire par oral ce qui est écrit, c'est-à-dire par le timbre de sa voix, de son instrument, par les dynamiques, le débit... donner forme, sens à la musique. Mais cette interprétation doit rester fidèle à l'écriture, à la volonté du compositeur, et ne pas être seulement l'expression du musicien afin de redonner dans la musique, l'imaginaire du compositeur contenu dans la pièce écrite.

Pour ce faire, deux choses sont importantes: l'établissement d'un rapport au sens de l'écrit qui passe par l'analyse du texte et la situation de l'œuvre dans son contexte historique, musical..., et l'utilisation de moyens techniques appropriés pour transmettre ce sens dans la réalisation instrumentale. On peut alors se demander quelle place occupe l'imaginaire dans ce processus qui semble se baser essentiellement sur les connaissances et le savoir-faire. Deux questions apparaissent alors : Est-ce que tout est écrit, transmis dans la partition ? Quelle est la part d'invention, de créativité, d'imagination de l'interprète dans l'œuvre musicale ?

Nous allons tenter, au travers un regard sur trois périodes de l'histoire de la musique, d'approfondir ces questions.

2.1. Dans la musique baroque

Dans les définitions données par les dictionnaires, on retrouve souvent les mêmes mots pour parler de l'art baroque : «étonner», «éblouir», «trompe l'œil», «illusion», «courbes», «rondeurs», «formes».

Né en Italie afin de redonner à l'Eglise catholique sa suprématie face au protestantisme, l'art baroque se tourne vers l'homme, le physique et le corps. Il cherche à représenter les passions par les réactions qu'elles provoquent, à créer l'illusion du mouvement pour susciter l'émotion.

On pourrait évoquer, ici, le château de Versailles. Bien qu'il soit d'abord de conception classique (recherche d'équilibre, de perfection, de symétrie), sa structure est décorée. Dans la galerie des glaces, on peut remarquer les statues, les peintures et les dorures qui donnent à la pièce un aspect grandiose et étonnant, les jeux de reflet dans les miroirs qui donnent l'illusion d'une salle encore plus grande et lumineuse... Tout est pensé pour émouvoir, mettre en mouvement, toucher les sens. On retrouve en musique baroque l'idée de

structure, avec l'utilisation d'un système élaboré et complexe qui est le système tonal, régissant à la fois l'harmonie et la phrase mélodique. Puis, comme à Versailles, sur cette base rigoureuse, se rajoute la décoration appelée ornementation. Elle fait partie intégrante de la musique baroque.

2.1.1. La partition

Des notes, des rythmes, parfois un titre et quelques indications de caractère, de nuances et de phrasés, voilà tout ce que paraît contenir, au premier abord, la partition à l'époque baroque. Ceci semble poser question quand à la manière de réaliser l'œuvre musicalement: la liberté est-elle laissée à l'interprète de faire «ce qui lui plaît»? Y a-t-il des conventions que le musicien est sensé connaître? Où, sous ces notes et ces rythmes n'y aurait-il pas un sens implicite de l'œuvre?

Prenons pour exemple l'allemande de la *partita BWV 1013*, pour flûte seule, de J.S.Bach¹⁰. Aucune indication textuelle de phrasé, de nuance, de tempo, ne nous est donnée par le compositeur, pourtant, il semble peu intéressant musicalement de jouer ces deux pages de doubles croches ininterrompues sans aucune direction, sans aucun affect. Cela constituerait tout au plus un exercice pour le travail de la régularité et de l'égalité des doubles croches ou, si le tempo était rapide, une démonstration de vélocité, mais était-ce vraiment l'idée de Bach? Est-ce là tout l'intérêt de cette pièce? Cela semble peu probable. Alors comment interpréter cette pièce?

Une première piste serait peut-être le titre donné par Bach : allemande. Comme le titre des trois mouvements qui suivent (courante, sarabande et bourrée anglaise), il évoque une danse de la suite de danses baroque. L'allemande est «une danse de tempo modéré, de rythme binaire [...] Sa forme est généralement en deux parties [...] elle commence par une *anacrouse*»¹¹. Voici déjà écartée l'idée de démonstration de vélocité, et on peut penser que la pièce contient des caractéristiques de la danse (appuis, levées...), même si on sait que Bach n'a pas écrit cette musique pour qu'elle soit dansée.

Regardons maintenant d'un peu plus près comment Bach a organisé sa musique. La première mesure semble basée sur un accord de la mineur. Sur le troisième temps, on

¹⁰ Voir partition, annexe 5

¹¹ Vignal M., Dictionnaire de la musique

remarque l'introduction d'un «la grave» alors que les autres notes sont exposées dans le registre médium. Ce «la», tel une voix de basse jouée au violoncelle, ne constituerait-t-il pas notre premier appui ? Et les doubles croches qui précèdent la fameuse anacrouse, accentuée par le quart de soupir sur premier temps? La pièce entière semble construite sur ce principe d'appuis et levées mais Bach va plus loin car, au travers de ce principe, il suggère l'harmonie, base «architecturale» de sa pièce. A l'intérieur du flux régulier de doubles croches, deux procédés donnent donc un phrasé, un mouvement à la musique : l'alternance des appuis et des levées, l'évolution de l'harmonie.

L'utilisation des modulations et des différents registres apparaît aussi comme un élément constitutif essentiel. Le matériau de la première mesure donnée en la mineur réapparaît à la mesure 9, dans l'aigu et en do majeur (ton relatif) entraînant un passage modulant (à la dominante mi m après la reprise). Mesure 25, on retrouve à nouveau le motif initial mais cette fois-ci dans le grave et en ré mineur. Enfin, pour terminer cette allemande, Bach déploie l'arpège de la mineur sur une mesure et demie pour aboutir sur la note la plus aiguë de l'étendue du traverso.

On constate donc au travers de ces brèves observations que malgré l'absence d'indications explicites, Bach a construit sa musique d'une manière très précise et que l'interprète doit, avant de jouer, en saisir «l'architecture». Une fois cette étape franchie, après avoir compris ce que voulait exprimer le compositeur au travers de sa partition, il s'agit pour l'interprète d'exprimer à son tour cette musique pour les auditeurs. Pour cela, deux nouvelles questions se posent: «Qu'est-ce que je retiens, en tant qu'interprète, du sens de cette musique, qu'est-ce qui me parle ? Comment vais-je le traduire musicalement pour les auditeurs ?»

Ces questions sont les mêmes que celles du peintre qui veut réaliser un tableau, elles sont aussi identiques à celles qu'a pu se poser le compositeur pour écrire sa musique, et elles renvoient l'interprète à sa propre perception, à ses propres représentations, à son propre imaginaire. Ainsi pourra-t-il voir, dans les doubles croches tendues tout au long de l'allemande, la constance du temps qui passe ou une sorte de mouvement perpétuel dans lequel les appuis seraient comme des pas pénibles et trébuchants qui nous conduiraient irrémédiablement vers une issue douloureuse, exprimée par l'arpège et la dernière note de la pièce qui peuvent évoquer un cri. Il peut aussi imaginer la manivelle d'une vieille à roue que le musicien relance à chaque appui, ou encore l'archet du violoncelliste augmentant vitesse et

poids sur les notes appuyées... Ces derniers exemples renvoient à la seconde question. «Comment utiliser mon instrument pour dire ?»

C'est l'étape de la réalisation «technique», instrumentale. Là aussi, connaître le fonctionnement de son instrument, savoir l'utiliser semble indispensable mais l'imagination a aussi sa place. Par exemple, pour jouer le «la grave» de la première mesure de l'allemande comme un appui, on a divers moyens possibles à la flûte. On peut utiliser un détaché plus incisif, on peut jouer cette double croche un peu plus longue, «avec de la résonance», on peut donner plus de vitesse d'air...et on peut combiner plusieurs solutions. Mais comment choisir? On peut dire qu'on utilisera la solution que l'on préfère ou celle qui nous semble le mieux convenir, mais finalement, cela revient à se référer à son imaginaire. Si l'on a retenu l'image du violoncelle, on va jouer sur l'attaque du son et la vitesse d'air tandis que si l'on retient l'idée de la vielle à roue, on va plutôt jouer sur l'attaque et la longueur du son. De même, le tempo et la régularité des doubles croches seront conditionnés par l'image qu'aura l'interprète de l'œuvre.

On peut donc retenir qu'il est essentiel pour l'interprète de comprendre ce qu'il joue, ce que le compositeur a souhaité dire dans sa musique. Pour cela, il dispose de plusieurs outils et notamment de l'analyse. Mais, il ne doit pas seulement «réciter une leçon bien apprise», il doit s'approprier la musique, lui donner sens, et trouver les moyens de l'exprimer. Pour cela, il doit faire appel à son imaginaire.

2.1.2. L'ornementation

Au travers de l'exemple de Bach, nous avons étudié un cas particulier : le compositeur a écrit à la fois la trame harmonique et l'ornementation.

Dans la musique française de l'époque baroque, comme dans la musique baroque tardive, l'écriture ornementale du dessus (mélodique) n'est pas une liberté mais prescrite par le compositeur, tandis que dans la musique baroque italienne (Corelli...) et dans la réalisation des basses continues, l'ornementation est à la liberté des interprètes, néanmoins toujours guidés par une connaissances profondes du style. Voyons d'abord ce qu'est la basse continue.

L'écriture de la musique baroque utilise le procédé de la basse continue. Celle-ci concerne le clavecin (ou un autre instrument harmonique) et se présente sous la forme d'une ligne de basse, écrite en toutes notes par le compositeur, associée à des chiffres que le claveciniste doit réaliser à la main droite¹². La main gauche, jouant la basse, peut être doublée par un instrument «grave» (violoncelle, basse...).

Les chiffres sont donc traduits par le claveciniste en accords, ce qui exige une connaissance et une maîtrise de l'harmonie et des règles de la réalisation. A ces accords, le musicien doit ajouter des notes ornementales : notes de passage, ponts, broderie... qui permettent une grande variété de réalisations possibles.

Deux musiciens différents auront donc deux versions différentes de la même basse continue. Le compositeur permet alors à l'interprète de prendre des libertés face à la partition, celui-ci peut ainsi exprimer son imaginaire pour décorer «à son goût» (mais malgré tout, dans le style), la structure harmonique. Certains continuistes resteront sobres en mettant la priorité sur l'aspect rythmique, d'autres ajouteront une profusion de notes donnant au texte une allure très chaude et colorée.

Dans certains de ses récitatifs, Scarlatti n'écrit, sur la partie de chant, que les paroles, sans autre indication musicale pour le chanteur que la basse continue qui les soutient ! Pour créer sa ligne de chant, le chanteur doit alors faire appel à ses connaissances sur le style et à l'harmonie, mais surtout, il doit faire preuve d'imagination afin d'exprimer pleinement les émotions et les inflexions des phrases, des mots. La place laissée à l'imagination dans l'interprétation semble donc très importante ici. Même s'il est guidé par des connaissances solides et une maîtrise des techniques du chant, l'imaginaire permettra à la musique d'être toujours différente. Selon que l'interprète souhaite accentuer tel ou tel mot ou syllabe, insister sur telle ou telle émotion, le même texte mis en musique évoquera parfois la simple joie, parfois l'émerveillement, parfois encore un paysage ensoleillé ou une sensation de chaleur...

Prenons un autre exemple avec les sonates méthodiques de Telemann. Dans ces sonates, le compositeur a écrit les mouvements lents en proposant lui-même une manière de les orner. Son objectif, d'abord pédagogique, doit permettre au musicien, après avoir travaillé l'ornementation proposée, de créer sa propre ornementation.

¹² Voir annexe 6

Regardons le début du largo de la sonate en si bémol majeur¹³. Les deux premières mesures sont construites sur le rapport tonique/dominante avec une tension (accord de dominante) sur le premier temps de la deuxième mesure. Dans la mélodie initiale, Telemann fait sonner, sur une valeur longue, la tierce de l'accord de dominante. Dans sa version ornementée, il donne une valeur expressive à cette note. En proposant d'abord la dissonance du «si bémol» avec le «do», quinte de l'accord de dominante, il souhaite accentuer la tension puis il la résout à l'aide d'un port de voix, sur le «la» de la ligne mélodique initiale.

Suite à ces constats, le musicien peut imaginer d'autres ornements pour créer cette tension. Un trille et son appogiature, le «si» suivi d'un tour de gosier (gruppetto)... L'utilisation de l'ornementation permet au musicien de se libérer de la partition et de solliciter son imagination, mais elle passe par une compréhension profonde de l'écriture.

L'ornementation en musique baroque permet donc de souligner les intentions musicales, elle fait partie intégrante des moyens expressifs de la musique. Pouvoir réaliser, inventer une ornementation semble donc essentiel à l'interprétation de la partition. L'imaginaire, l'imagination, apparaît alors être un élément important pour donner sens au texte musical et pour développer la diversité de l'expression.

2.2. Dans la musique romantique

Pour Giraud, dans la «Muse française» (1820), *« nos pensées ont été fortement refoulées en nous-même, le romantique nous révélera des secrètes parties du cœur que lui auront découvertes les grandes secousses de la révolution ; il exprimera les sentiments, les passions qui l'auront déchiré [...] car le malheur est, de toutes les inspirations, la plus féconde »*. Finalement, le romantisme va privilégier l'imagination et les sentiments à la raison prônée au siècle précédent, le rêve et l'exotisme à l'imitation des anciens, l'importance du «moi» et de la nature à la rigueur classique.

¹³ Voir annexe 6

2.2.1. Éléments de la musique romantique

On peut voir de nombreuses évolutions dans le domaine musical : évolution dans l'utilisation du système tonal, de la facture instrumentale et des exigences envers le musicien, des formes musicales... Il semble ainsi que l'on veuille «révolutionner» l'art.

Dans l'utilisation du système tonal, d'abord les modulations sont de plus en plus fréquentes et audacieuses, toutes les tonalités sont utilisées, l'harmonie se complexifie (utilisation des accords de neuvième, accords altérés...), les phrases musicales sont de plus en plus longues...

La facture instrumentale évolue, elle aussi. Pour répondre à ce besoin de pouvoir jouer dans tous les tons, pour gagner en puissance sonore. Ce n'est pas pour rien que le piano est «l'instrument du romantisme». Par l'ampleur de sa sonorité, par sa capacité «d'instrument-orchestre», il permet au pianiste de s'exprimer pleinement. Dans le même ordre d'idées, on observe un déploiement de l'orchestre très important. Pensons aux symphonies de Mahler ou aux opéras de Wagner, l'orchestre est gigantesque et les formes musicales «explorent», cassent la carcan pour une plus grande liberté d'expression du «monde intérieur». On ne cherche plus à rester dans le «moule classique» (forme sonate...) mais on conçoit la musique de manière linéaire, avec une idée directrice, une histoire... Ainsi dans la *symphonie fantastique*, Berlioz utilise le leitmotiv, sorte de thème qui va se retrouver au long des cinq parties de la symphonie et qui va assurer l'unité de l'œuvre, bien plus que la structure formelle. Cette idée, se développant donnera le poème symphonique avec «*un orchestre démonstratif, dramatique, pictural, pittoresque où les pupitres se divisent et se mélangent entre eux, [...] Aux instruments solistes est souvent donné un rôle symbolique et évocateur*»¹⁴. Par exemple, la clarinette, à qui revient le thème dans la *symphonie fantastique*, représente la femme aimée. Liszt écrira treize poèmes symphoniques, inspirés d'œuvres littéraires (Hugo, Shakespeare, Schiller...) affirmant ainsi l'expression de l'histoire de l'homme et de l'humanité, du destin.

Tous ces éléments soulignent le souci de transcrire le «bouillonnement intérieur» de l'homme, sa passion, sa révolte. Mais au fond dans quel sens cela se passe-t-il : est-ce le désir

¹⁴ Vignal M., Dictionnaire de la musique

humain, l'imaginaire, qui fait évoluer les moyens expressifs, ou est-ce les propos techniques qui donnent de nouvelles idées ?

2.2.2. Le concerto

L'une des formes de composition du XIX^{ème} siècle, qui non seulement permet au compositeur l'expression de son imaginaire, mais qui permet aussi au musicien de s'exprimer dans l'interprétation, est le concerto.

D'abord parce que la partition est écrite pour cela. Les compositeurs exploitent toutes les ressources techniques de l'instrument pour mettre en valeur la virtuosité du soliste. Par exemple, dans la «symphonie espagnole» d'Edouard Lalo (qui n'est autre qu'un concerto pour violon), on peut noter cet «étalage» technique : doubles cordes, octaves, vitesse, changements de registres, exagération des nuances...et utilisation des extrêmes aigus et graves, utilisation du vibrato qui est un moyen expressif caractéristique du XIX^{ème} siècle, changements d'atmosphère au sein d'un même mouvement (du rapide au lent, du chanté aux passages virtuoses...).

Mais le moment privilégié pour le soliste est la cadence. C'est un moment de liberté, d'improvisation, où l'orchestre laisse le soliste exprimer seul son univers intérieur, son imaginaire. C'est un peu comme un enfant à qui l'on donnerait des pièces qu'il assemblerait librement. Le musicien va créer, à partir d'éléments constitutifs du concerto (thème, rythme, ...), son propre objet. Il démonte, ajoute un détail, assemble, ... il exprime sa gaieté, sa fureur, son désarroi, il laisse parler ses émotions.

Par cette mise en valeur de l'affectif, du vécu et du monde intérieur, la musique romantique réclame du musicien un imaginaire très développé.

2.3. Dans la musique au XXème siècle

Stravinsky disait du musicien du XX^{ème} siècle qu'il devait être simplement un «bon ouvrier». Il entendait par cette expression que la partition devait être réalisée telle qu'elle était écrite et qu'elle contenait suffisamment d'informations pour qu'une «bonne lecture» suffise à une «bonne interprétation». Il s'agissait de jouer de manière «objective» afin de respecter au mieux le souhait du compositeur. Pourtant, si l'on écoute divers enregistrements d'œuvres du

XX^{ème} siècle, la même œuvre se donnera chaque fois dans une version différente. Est-ce à cause d'une «mauvaise lecture» de la partition ? Est-ce un manque de précision dans l'écriture ? Est-ce que toute la musique, tous les compositeurs, de ce siècle, voient le rôle du musicien de la même manière ?

2.3.1. L'ambiguïté de l'écriture

Il est vrai qu'au XX^{ème} siècle, l'écriture de la partition est de plus en plus détaillée et fixe un grand nombre de paramètres de manière précise: tempo, dynamiques, caractères,...¹⁵ mais est-ce que cela indique suffisamment d'informations pour la réalisation instrumentale ?

Pierre Boulez évoque cette idée dans ses *«Conversations sur la direction d'orchestre»* quand il explique qu'*«aucune notion n'est purement objective. Celui qui s'en rapproche le plus, et encore pas toujours, c'est le Stravinsky des Noces. Là, oui, on trouve une certaine objectivité du tempo, qui est un tempo métronomique. La musique est conçue ainsi, il est très difficile de s'en détacher. Mais déjà, les rapports dynamiques y sont purement subjectifs par leur étroite dépendance avec la voix. [...] C'est une subjectivité qui s'appuie sur le texte respecté dans les valeurs qui peuvent être respectées»*. Il indique que le compositeur, aussi précis ait-il été dans l'écriture, n'a pas pu noter tous les paramètres de réalisation dans la partition et que c'est au musicien (ici, le chef d'orchestre), d'établir des compromis entre ce qui est écrit et ce qui est réalisable. Pour cela, il devra faire appel à sa subjectivité (et à ses connaissances), interpréter l'écriture et imaginer une solution qui puisse convenir à l'idée originale du compositeur.

2.3.2. «Les musiques» du XX^{ème} siècle

Au XX^{ème} siècle, les compositeurs explorent de nombreuses voies. Les systèmes musicaux évoluent, dans des directions parfois très divergentes, ...

En opposition à la musique post-wagnérienne se développe «l'école française» de Debussy, dans la lignée des peintres impressionnistes. En Allemagne, sous l'impulsion de Schoenberg, naît le dodécaphonisme qui évolue vers le sérialisme. Il y a les compositeurs qui

¹⁵ Voir annexe 7

font revivre le folklore de leur pays, comme Bartok ou il y a aussi ensuite la musique concrète, la musique répétitive, s'inspirent des «musiques du monde», ...

Du côté des formes musicales, on assiste à l'avènement des formes ouvertes (archipels Boucourechliev) et à l'abondance des formes libres (rhapsodies, durchkomponier...), à l'apogée du poème symphonique...

Finalement, certains compositeurs cherchent à redonner son rôle «d'interprète-créateur» au musicien. Dans «archipel 4» pour piano¹⁶ d'André Boucourechliev, le principe des «réservoirs» permet au pianiste, de combiner les événements musicaux, selon son imagination. L'œuvre changera sans cesse de visage tout en gardant l'idée de sa composition, voyager d'une île à l'autre à l'intérieur de chaque archipel.

On peut alors remarquer que l'aspect visuel de la partition a une importance capitale pour l'imaginaire. Chaque réservoir représentera une île et chaque page un archipel. Reste à savoir si l'imaginaire suggéré par le visuel sera perçu à l'audition.



Dans toutes les époques, malgré les réactions contre l'époque précédente ou contre certains courants de pensée, on remarque un désir commun qui se révèle dans la nécessité de traduire une subjectivité, un imaginaire personnel, qu'il soit spirituel, inconscient, fantaisiste,...

L'analyse semble donc permettre une bonne compréhension de la partition mais elle ne doit pas en rester à la description. Elle doit être interprétée, c'est-à-dire que le musicien, faisant appel à sa culture (style, contexte artistique...) mais aussi à ses propres images, doit donner sens à la partition pour lui-même, il doit la «connaître». Après cette interprétation «abstraite» du texte, posée comme une esquisse sur la toile d'un peintre, le musicien doit encore réaliser instrumentalement ses pensées, ses sensations... leur donner de la vie, du son, afin de les transmettre à l'auditeur.

La question du «Comment dire ?» qui se pose alors, laisse à nouveau place à l'imagination, à l'intuition, car au-delà de la maîtrise de la technique instrumentale,

¹⁶ Voir annexe 8

indispensable pour enrichir la «palette de couleurs» de l'instrumentiste, c'est la sensibilité de l'auditeur qu'il va falloir interroger, la technique instrumentale étant alors comme les couleurs primaires du peintre, qui vont lui permettre, par un harmonieux mélange, de donner du relief à son esquisse, de la rendre plus «réelle».

La réalisation instrumentale permettra donc à l'interprète, grâce à l'esquisse posée par son analyse et aux couleurs apportées par sa technique instrumentale, de donner forme à la musique et d'interroger l'imaginaire de l'auditeur.

III - ... Et dans l'enseignement musical ?

L'imaginaire, comme nous l'avons vu dans ces quelques pages, occupe une place importante, tant dans la création musicale (et artistique), que dans la réalisation instrumentale. Même, au-delà de la musique, il fait partie intégrante de notre vie humaine. Deux questions surgissent alors : Comment permettre à l'élève (dans l'enseignement) de retourner aux sources de l'imaginaire musical, d'en prendre conscience, comme on lui apprend à lire les notes, par exemple ? L'imaginaire ne pourrait-il pas servir aussi l'apprentissage musical et instrumental ?

3.1. Retourner à la source de l'imaginaire

Il faut pour cela, aider l'élève à comprendre le sens de la partition. Comme nous l'avons déjà vu précédemment, l'analyse permet une première approche de l'écriture, qui vise à comprendre comment le compositeur a organisé sa musique. Mais on peut aussi faire appel à l'imitation ou au chant qui utilisent davantage l'intuition, le «ressenti». L'élève, s'il imite, va dans un premier temps utiliser des automatismes techniques pour reproduire ce qu'il entend. Il n'y a donc pas, apparemment de compréhension de la musique à ce stade. Le sens de la musique n'est pourtant pas si loin. Si l'élève, utilisant les sensations qu'il a eu en imitant, cherche à comprendre ce qu'il a fait, il se dira : « Ici j'ai donné telle direction à ma phrase, j'ai détaché de telle façon... mais pourquoi au fait ? » Il analysera sa manière de jouer et en revenant à la partition, il pourra retrouver les éléments de réponses à son questionnement dans l'écriture.

Si l'on privilégie le chant, ce n'est plus du professeur que viendra la proposition, mais de l'élève lui-même. La démarche qui suit restera la même. En cherchant à expliciter ses

intuitions, l'élève réalisera finalement une analyse de la partition et pourra ensuite ajuster son interprétation à ses découvertes.

Pour comprendre le sens de la partition, on peut donc imaginer plusieurs approches. L'analyse qui semble le plus objective, la plus neutre, mais aussi la plus «intellectuelle». L'imitation, le chant qui paraissent plus subjectives, mais qui, relativisées par la «logique» de la partition, peuvent permettre à l'élève de s'appropriier la musique plus immédiatement.

L'étape suivante est de saisir pourquoi le compositeur a organisé sa musique ainsi. Quel sens, a-t-il voulu donner à sa musique ? Quel but poursuit-il dans sa pièce ? On peut alors se référer à la bibliographie du compositeur, aux événements qui ont marqué l'époque, au contexte d'écriture de l'œuvre ... Ceci influera ensuite sur la manière de l'interpréter et sur sa présentation à un public. En effet, si l'on se contente de dire que la partita BWV 1013 est une suite de danses, vu les titres des mouvements, et qu'on propose à des danseurs de venir la danser, cela risque de poser problème : bien sûr Bach s'inspire de l'allemande, de la courante, de la sarabande et de la bourrée pour écrire sa partita mais son but n'est pas de faire danser et il serait très difficile de s'y essayer ! On peut plutôt penser, au regard d'autres œuvres de Bach, que les danses donnent une pensée structurante à l'écriture mais qu'au fil de cette structure, Bach développe un discours.

Solliciter les connaissances de l'élève, faire des parallèles entre musique et peinture, musique et littérature..., l'inciter à faire des recherches sur le contexte de création de l'œuvre qu'il joue, lui permet de l'appréhender dans un ensemble, plutôt que comme une entité à part. Par les liens établis, il nourrit son interprétation de l'œuvre en cultivant son imaginaire.

La dernière étape, une des plus complexes sans doute, est de permettre à l'élève de s'appropriier la musique, de *«faire revivre la musique écrite, à travers sa personnalité et sa subjectivité de musicien»*¹⁷. L'imitation et le chant contribuent déjà, comme nous l'avons dit, à cette appropriation parce qu'ils sont concrets et font appel au sensoriel. Mais, afin de solliciter les perceptions, les sensations de l'élève, on peut aussi s'appuyer sur ce qu'il connaît déjà : son vécu, la «vie de tous les jours», son propre imaginaire...

Qu'il invente une histoire que lui évoque la musique, qu'il se représente un paysage ou un sentiment...et il va soudain se mettre à phraser différemment. Sa sonorité va traduire, non

¹⁷ Hoppenot D., le violon intérieur, p.118

seulement l'esprit du compositeur mais aussi une part de lui-même. On se dira alors qu'il «connaît» cette œuvre, au sens fort du mot, l'œuvre naîtra de lui et avec lui.

3.2. Utiliser l'imaginaire dans l'apprentissage musical et instrumental

Comme nous venons de le constater, les images, les représentations que nous suggèrent la musique influencent notre façon de jouer. Notre rapport à la musique, mais aussi notre technique instrumentale sont motivés par notre imaginaire, alors pourquoi ne pas utiliser cet imaginaire pour aborder la technique instrumentale, appréhender son instrument, son corps ou son style musical.

Faisons, par exemple, un travail de recherche sur le timbre. Comment timbrer un son à la flûte ? On peut aborder la question sous un aspect purement physique : «centre plus le son, donne plus de pression, souffle plus à l'intérieur de l'embouchure...» mais on peut aussi utiliser des images : «imagine un rouge très coloré» ou encore «imite la sonorité du basson, du trombone», «cherche une sonorité chaude et dense»... combien d'enseignant et de musiciens parlent d'ailleurs, de «couleur de son» !

Comment ne pas également évoquer ici l'improvisation ? Cet espace musical où le musicien se libère de la partition et développe sa créativité (à partir d'éléments donnés : grille harmonique, contraintes techniques...). L'improvisation permet au musicien d'utiliser le langage musical pour «*exprimer à «l'extérieur», ce qu'il entend et ressent à l'intérieur*»¹⁸. Par le fait même, c'est son imaginaire qui est sollicité quand il improvise.

Improvisons par exemple, à partir du tableau «impression, soleil levant», en se donnant comme consigne de recréer l'atmosphère visuelle par le son. Chaque personne donnera une version musicale du tableau différente de celle d'une autre personne mais aussi chaque fois différente selon ce qu'elle ressent dans le moment présent. «*Improviser sur les sons, c'est expérimenter de façon ludique et sans contrainte, les structures et les énergies musicales informulées qui existent en nous, attendant que nous les traduisions en sons audibles*»¹⁹.

¹⁸ Biesenbender V., Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage musical, p.45

¹⁹ Biesenbender V., Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage musical, p.91

Conclusion

A l'issu de ce travail, j'ai donc pu remarquer qu'imaginaire et musique étaient très liés.

Au travers la partition, l'interprétation et l'enseignement musical et artistique, on découvre ainsi qu'au-delà des connaissances et de la technique, le compositeur, le musicien cherche à exprimer tout un monde intérieur personnel et singulier. Ce monde intérieur, s'enrichit au contact de la réalité, avec le vécu, la culture...

La musique fonctionne donc comme un véritable langage, permettant de communiquer. Elle ne traduit pas seulement une «pensée concrète», elle évoque aussi le spirituel, le fantastique, l'irréel, le rêve... «*La musique exprime ce qu'un texte ne peut exprimer*»²⁰. Sur ce sujet, le mystère reste entier et d'autres questions se posent à moi : pourquoi la musique nous touche-t-elle plus profondément que les mots ? Est-ce que la musique, comme on le pensait déjà dans la Grèce antique, n'aurait pas des vertus magiques ? Pourquoi crée-t-on un imaginaire ?

En tous les cas, ma question de départ ne semble avoir trouvé qu'un début de réponse et je me rends compte combien l'imaginaire reste un domaine de la pensée très questionnant.

²⁰ Escal F. et Imbert M., La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales, p.118

«C'est en cultivant notre vie imaginaire que nous devenons capables d'idées nouvelles, d'intuitions subtiles et de solutions originales. Celui qui peut lire, réfléchir, privilégier les associations et les analogies stimulantes, mais également affronter la vie, communiquer avec des personnes de générations et de milieux différents, fréquenter assidûment les œuvres d'art du passé et du présent, celui-là enrichit sa vie imaginaire et favorise les germinations à venir. La pensée musicale est nourrie à de multiples sources, et notre pensée consciente n'est qu'une partie minime du processus psychique total. Elle est insignifiante en regard de la puissance de nos sources intérieures, sombres, irrationnelles et inconscientes à la fois, qui sont probablement le creuset même de l'interprétation.»

Dominique Hoppenot

Bibliographie

- BIESENBENDER V.,
Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage musical
(1992, édition VAN DE VELDE)
- ESCAL F. et IMBERTY M. (sous la direction de),
La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales
(1997, édition L'HARMATTAN)
- GOMBRICH E.,
Histoire de l'art
(1990, édition Flammarion)
- HOPPENOT D.,
Le violon intérieur
(1982, édition VAN DE VELDE)
- LEUENBERGER G.F.,
L'improvisation : un langage musical ?
(Mémoire, 3MS1, gymnase Auguste Piccard)
- LEY M.,
La mise en scène d'un conte musical
(Edition Fuzeau)
- SARTRE J.P.,
L'imaginaire
(1986, réédition 2002, édition FOLIO ESSAIS)
- VERMEIL J.,
Conversations de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre
(1989, édition PLUME)
- VIGNAL M. (sous la direction de),
Dictionnaire de la musique
(1999, édition LAROUSSE)
- WUNENBURGER J.J.,
L'imaginaire. Que sais-je ?
(2003, PUF, numéro 649)