

Bouzonville Valérie  
Promotion M 06

Cefedem Bretagne/ Pays de Loire

## MEMOIRE :

### L'identité sonore des pianistes : Problématique et éléments de réflexion

Directeur de mémoire : Madame Hélène BREUIL

# SOMMAIRE

<b>I. LE SON</b>	<b>4</b>
1. Le son : définition	4
2. Production du son au piano : mécanisme	5
3. Connaître la facture : répercussions	7
<b>II. L'ECOUTE DU SON</b>	<b>9</b>
1. L'écoute : définition	9
2. La mémoire et l'anticipation	10
3. Eveiller la curiosité pour le son.	13
<b>III. ROLE DU CORPS DANS LA FABRICATION DU SON.</b>	<b>15</b>
1. Un corps libre ou « <i>le son sans entrave</i> »	15
a. La détente	15
b. Convoquer la concentration	17
c. Trouver la bonne posture	18
2. La conscience du toucher	20
a. Le toucher : définition	20
b. « Entendre des doigts »	21
3. Naissance du mouvement « juste »	23
a. Recherche du mouvement naturel	23
b. La quête de « la juste tension »	24
c. Approche pianistique	26

# Introduction

Contrairement aux autres instrumentistes, les pianistes, dès le début de leur apprentissage, n'ont pas le souci de la justesse du son, la simple attaque du doigt sur la touche déclenchant l'émission d'un son « juste ». Une citation de Brigitte Bouthinon-Dumas illustre bien cette notion :

*« Les instrumentistes à clavier ont cet avantage de n'avoir qu'à appuyer sur une touche pour produire un son. Il est « prêt à l'emploi », contrairement aux instrumentistes à cordes, bois, etc., qui connaissent, eux, les difficultés du son à fabriquer. Les pianistes sont, dans une certaine mesure, piégés par cette apparente facilité. »<sup>1</sup>*

Ou encore selon Jean Fassina ; *« La musique étant l'art des sons, le travail sur le son devrait être essentiel pour le musicien. Cette vérité première semble oubliée, principalement par les pianistes qui n'ont pas eu, comme les violonistes, au premier temps de leur formation, la nécessité d'apprendre à produire chaque note avec le son le plus juste et le plus parfait possible. »<sup>2</sup>*

Diverses remarques venant d'instrumentistes non pianistes ou d'élèves soulèvent des interrogations quant à l'identité sonore des pianistes : tel violoniste « ne voyant pas l'intérêt de frapper sur une touche », ou tel adulte préférant démarrer le piano plutôt qu'un instrument à cordes pour « ne pas avoir à fabriquer le son ».

Quelles sont les conséquences de l'usage d'un instrument « prêt à l'emploi » sur l'écoute des pianistes ? Les pianistes « modèlent-ils » leur son ? Peuvent-ils influencer sur sa qualité ?

S'il est admis que chaque pianiste possède bien une identité sonore, quels paramètres entrent en jeu dans la « fabrication » du son du piano ?

---

<sup>1</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, pages 19/20

<sup>2</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 71

<sup>4</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, pages 19/20

# I. Le Son

## 1. Le son : définition

Un son est un **mouvement vibratoire**, une **onde**, qui est fonction du milieu et de la température. Dans l'air, le son se propage sous forme d'ondes jusqu'à notre oreille, celles-ci sont ensuite analysées par le cerveau. Notre perception sonore peut se définir à l'aide de quatre paramètres:

- La hauteur : on définit la hauteur d'un son en analysant la vitesse de ses vibrations ; c'est la fréquence dont l'unité est le *Hertz* (nombre de vibrations périodiques par seconde.)
- L'intensité : on mesure l'intensité d'un son en analysant l'amplitude de ses vibrations : plus l'amplitude est grande, plus le son est intense. Les physiciens mesurent l'intensité en *décibels*.
- Le timbre : C'est la qualité permettant de distinguer un son particulier parmi d'autres de même intensité et même hauteur. C'est le paramètre le plus complexe qui fait appel à deux phénomènes : premièrement, l'existence des « harmoniques », ou composants intrinsèques du son, deuxièmement, l'existence de son « enveloppe », ou la manière dont il se forme, évolue, puis s'éteint (**ce sont les transitoires**). Dans le « spectre », les harmoniques sont liés les uns aux autres par un phénomène de résonance. C'est le plus ou moins grand nombre d'harmoniques, et leurs intensités respectives, qui constituent le **timbre** proprement dit. La sensation de timbre dépend donc du nombre de composantes, de leur « consonance » avec le fondamental et de leurs intensités respectives.
- La durée : pour l'acousticien ou pour le physicien, la durée se mesure avec le temps physique : en heures, minutes, secondes, etc. Pour le musicien, la durée se matérialise davantage en *brèves* ou en *longues*, déterminant la vitesse avec laquelle les sons se succèdent, rapprochés ou éloignés dans le temps.

Ainsi, le son est un phénomène physique perçu par notre sens auditif. Il est produit par les *vibrations* d'un corps, se propageant dans l'air et perçu par notre ouïe. La plupart des

instruments agissent sur l'ensemble de ces paramètres pour produire les sons. En analysant maintenant la constitution et la mécanique du piano, nous pourrions observer si le pianiste peut lui aussi agir sur l'ensemble de ces paramètres.

## 2. Production du son au piano : mécanisme

Le piano, comme tous les claviers, est une énorme mécanique difficilement « préhensible » au sens premier du terme et peut être qualifié, en ce sens, d'instrument plus « intellectuel ». Il possède en quelque sorte moins de qualités « charnelles » que les autres instruments ; sa taille ne privilégie pas la préhension et peut donc nuire au contact intime que l'on peut développer avec son instrument.

C'est un instrument à **cordes frappées**. Les sons, créés par le choc des marteaux, partent du niveau des cordes, sont amplifiés par la table d'harmonie, puis sont modifiables ou non par l'action des pédales.

La tête des marteaux (noyau de bois recouvert de plusieurs couches de feutre) frappe les cordes. Le marteau est relié à la mécanique par un manche dont la base ou *noix* demeure en relation directe ou indirecte avec les pièces mobiles, articulées ou pivotantes de la mécanique. **Cette mécanique comporte de nombreuses pièces de relais entre la touche et le marteau.** Ces pièces ont pour mission de régler l'enfoncement des touches, de faciliter la percussion des marteaux, de contrôler leur descente progressive (*échappement ou double échappement sur le piano à queue*) de manière à faciliter les répétitions de notes, de réunir toutes les conditions pour que les vibrations des cordes se fassent au maximum de leur amplitude.

Ensuite, le clavier a pour rôle de lancer les marteaux. Chaque touche, articulée sur une pointe de balancier, commande le mécanisme du marteau par l'intermédiaire d'une tige (le *pilote*). Une petite plaque de plomb leste l'extrémité de chacune d'entre elles. Chaque touche (sauf pour la toute dernière partie des aigus) est aussi directement liée au mécanisme d'un étouffoir et commande son éloignement de la corde dès qu'elle lance le marteau (l'étouffoir permettant à ce moment là d'éviter la résonance des cordes par sympathie.). **Il est bien évident qu'à partir du moment où le marteau s'échappe à une vitesse déterminée, tout ce qu'il se passe ensuite (attaque de la corde qui résonne) ne dépend plus de l'exécutant.**

Cependant, dès que la touche quitte le pilote, le pianiste peut-il encore agir sur le son ? Nous avons vu que dans l'enveloppe du son figurent des transitoires ; ils sont fonction du mode d'excitation de l'instrument, de la nature des matériaux et de la structure du corps sonore. Ils constituent en fait la « tête » et la « queue » du son. **Dans le piano, le transitoire d'extinction est intégralement régi par l'étouffoir**, au moment où l'on abandonne la touche. Le musicien peut également agir sur cette façon de relâcher la touche. **Le pianiste peut donc agir sur l'attaque et l'extinction, c'est-à-dire sur le timbre d'une certaine manière.**

Revenons maintenant à la triple relation touche-marteau-corde. Dans le piano, **le résultat sonore dépend de la manière dont le marteau frappe la corde**, et en particulier de la **vitesse d'attaque du marteau sur cette même corde**. Cette vitesse est déterminée par **l'énergie cinétique** transmise au marteau, qui déterminera **le niveau du son et sa richesse en partiels**. Posons nous la question de savoir comment le pianiste peut transmettre une énergie variable au moment de la frappe. Cette énergie est une **combinaison de vitesse et de force**. Si le pianiste laisse tomber son bras, c'est le poids de son bras qui déterminera la force appliquée. La hauteur depuis laquelle il laissera tomber son bras déterminera la vitesse ; la combinaison poids-vitesse définira l'énergie transmise. Il est clair cependant que le pianiste peut rajouter une force musculaire supplémentaire, et donc **influer sur l'énergie transmise**, soit en contenant le mouvement soit en l'amplifiant ; dans ce dernier cas il amplifie nécessairement l'énergie. Par conséquent, c'est grâce à **l'association de ces deux paramètres, force et vitesse**, que le pianiste peut agir sur le son et par la même modeler son timbre. Nous aborderons ce sujet au chapitre III, qui traitera du rôle du corps dans la production sonore.

Ensuite, pour en revenir aux paramètres du son, le piano est un instrument dont les hauteurs sont accordées au préalable selon le « tempérament égal ». Ainsi, **le pianiste ne peut agir sur la hauteur**, donc sur la **justesse** au sens premier du terme. Pour reprendre l'expression de Brigitte Bouthinon-Dumas, « *le piano est prêt à l'emploi* »<sup>4</sup>, ce qui entraîne des **conséquences sur la conscience et l'écoute des sons des pianistes.**

### 3. Connaître la facture : répercussions

La connaissance approfondie de la mécanique du piano nous permet de prendre en considération de nombreux paramètres essentiels pour le jeu du musicien.

Tout d'abord, les hauteurs étant déjà au préalable fixées, les pianistes ont certainement une moindre concentration sur leur son car il n'y a pas à **vérifier** la justesse. Ainsi, leur écoute n'est pas orientée dès le départ vers le son produit par l'instrument. Pourtant, tout musicien ne devrait-il pas orienter son écoute vers le son dès le début de son apprentissage ? Ce qui paraît être une évidence pour les autres instrumentistes ne l'est pas nécessairement pour les pianistes. Au regard de ma propre expérience, il me semble que cette notion et cette écoute me sont apparues très tardivement. Plusieurs professeurs, dont Jean Fassina, m'ont fait découvrir le timbre et la courbe sonore du piano après des années de pratique. J'ai eu à ce moment là, la sensation de redécouvrir mon instrument, et par la même de découvrir des sensations physiques nouvelles.

*« Puisque la musique est le son, la préoccupation majeure de n'importe quel interprète devrait être le travail sur le son »<sup>6</sup>*

En prenant conscience de cette particularité de l'instrument à cordes frappées, nous pouvons alors le caractériser par une courbe sonore distincte. **Le son du piano a une évolution temporelle particulière.** Ainsi, la forme du chevalet, qui assure la liaison entre les cordes et la table d'harmonie, et la contrainte statique de celle-ci, déterminent cette évolution temporelle du son après l'attaque. C'est ainsi que les sons dit « immédiats » (qui succèdent aussitôt à l'attaque), intenses sur les pianos modernes, décroissent rapidement, car ils sont liés à une vibration importante de la table, qui absorbe l'énergie des cordes. Ainsi, contrairement aux autres instrumentistes, les pianistes sont dans l'incapacité de prolonger le son indéfiniment (et ce, même avec l'utilisation de la pédale de résonance) ; **le son est voué à extinction.** Par conséquent, il est intéressant d'orienter tout de suite le pianiste vers la qualité du son, dans le but de lui **apprendre à écouter** l'intégralité de la courbe sonore. De nombreux grands pianistes insistent beaucoup sur ce paramètre essentiel souvent trop tardivement perçu par les pianistes...

---

<sup>6</sup> Heinrich Neuhaus, *L'art du piano*, page 63

« (...) *Vivre la vie complète du son, c'est-à-dire l'écouter depuis son émission jusqu'à sa fin* (...) »<sup>7</sup>

De plus, découvrir et **comprendre le fonctionnement des étouffoirs**, permet d'expérimenter des attaques et des articulations différentes pour en entendre les incidences sur la courbe sonore et pour pouvoir créer un legato construit sur une véritable écoute de cette courbe.

Ensuite, les notions de vitesse et de poids sur la touche, déterminant l'énergie cinétique du marteau, nous renvoient à des notions de **conscience corporelle**, en étroite corrélation avec l'écoute du son produit. En effet la touche est appréhendée par le doigt ou plus globalement par la main, qui va devoir gérer et combiner les paramètres de vitesse et de poids. Si **le corps est l'élément déclenchant du son**, malgré de multiples intermédiaires, il est intéressant de construire une sensibilité à travers ces intermédiaires. Mais de quelle manière le corps participe-t-il à l'élaboration du son ? Et comment peut-on développer ou stimuler l'écoute en alliant les processus physiques et la perception auditive ?

Dans le domaine du sport, de nombreuses études ont été faites en ce sens. La **biomécanique** permet de connaître la force émise et la vitesse nécessaire pour obtenir l'énergie la plus optimale. Les sportifs peuvent calculer les détails de leurs gestes afin d'obtenir un rendement supérieur avec une énergie « juste ». Qu'en est-il des musiciens ? Sans parler de rendement ou de performance qui n'auraient pas lieu d'être dans le domaine musical, les musiciens doivent aussi transmettre une énergie à leur instrument dans le but d'engendrer un son le plus équilibré possible. Comment l'obtenir sans fatigue musculaire ou diverses pathologies liées à une mauvaise gestion du corps ?

Evidemment, les notions d'écoute et de corps sont en étroite corrélation. Le corps produit le son mais c'est le son que l'on désire obtenir qui va produire le geste. Ainsi, comprendre le fonctionnement de l'écoute, et donc de notre oreille, est un enjeu capital car c'est ce qui relie le musicien à son instrument.

---

<sup>7</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 72

## II. L'écoute du son

### 1. L'écoute : définition

D'après le dictionnaire, « entendre » signifie « *percevoir par le sens de l'ouïe* » et « écouter » signifie « *s'appliquer à entendre, prêter son attention à.* »<sup>8</sup>. Les pianistes entendent un son immédiat et ne se posent pas nécessairement la question de la justesse ou de la qualité de leur son ; « *ils y perdent un peu de leur exigence sonore* »<sup>9</sup>. Ainsi **développer l'écoute peut devenir un enjeu pédagogique important**, encore faut-il distinguer l'écoute de l'audition.

*"Entendre n'implique pas pour autant la présence d'un champ conscient. Entendre, c'est en quelque sorte **subir** un son ou un message qui nous est adressé. **Ecouter, c'est désirer appréhender ce son ou ce message**".*

Ou encore : « *Entendre est le résultat d'une perception répondant à une situation venant de l'extérieur. Ecouter, se base certes sur une stimulation prenant source à l'extérieur mais devant être intérieurement, **intentionnellement recherchée**. Les notions de capteur, de choix, de filtre vont alors apparaître. L'élément conscient devient ainsi le facteur essentiel sur lequel repose toute la différence entre ces deux activités qui évoluent en parallèle et dont l'une d'elle, l'écoute se situe sur un plan supérieur, puisqu'il fait appel à une caractéristique spécifique de l'homme dans son cheminement humain.* »<sup>12</sup>

De manière très caricaturale, on peut noter différents types d'écoute chez les musiciens. Ainsi, J.S Bach prétend :

*« Le mauvais musicien n'entend pas ce qu'il joue*

*Le musicien médiocre entend ce qu'il joue*

---

<sup>8</sup> Micro Robert, *Dictionnaire de la langue française*

<sup>9</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, page 20

<sup>12</sup> Alfred Tomatis, *L'oreille et le langage*, cité dans le site auriol.free.fr

*Seul le bon musicien entend ce qu'il va jouer »*<sup>13</sup>

Ou encore pour Brigitte Bouthinon-Dumas on distingue:

*« Les sourds : s'ils ne s'écoutent pas, ils agissent mécaniquement (...) »*

*Les naïfs : ils s'illusionnent car ils se contentent d'entendre ce qu'ils ressentent ;*

*Les trahis : ils s'écoutent mais restent insatisfaits de ce qu'ils entendent (...) »*<sup>14</sup>

L'écoute musicale est un phénomène complexe, à la fois par son mécanisme cérébral et par sa diversité de fonctionnement d'un individu à l'autre (musicien ou non). Cela nous amène à penser que le **travail de l'écoute du son est très délicat à introduire dans l'apprentissage** d'un instrument. En effet, comme le dit à juste titre le docteur Tomatis, l'écoute est *« intentionnellement recherchée »*, elle résulte du *« vouloir entendre »*, elle est donc forcément reliée à une **notion d'anticipation et donc de mémoire**.

## **2. La mémoire et l'anticipation**

Chaque musicien a cette « obligation » d'anticiper le son avant de le produire. Et ce temps minime d'anticipation est **l'espace du son imaginé**, du son désiré. Ainsi, **l'écoute s'organise au regard de la mémoire**, celle de tous les sons déjà entendus. **« Ecouter » c'est se souvenir**, mais aussi pouvoir supposer un devenir à ce son, prévoir ce que sa suite sera, et continuer la perpétuelle quête de souvenirs sonores...

Nous possédons une mémoire des sons qui fonctionne comme un réservoir de données, d'une capacité quasiment illimitée (de même pour la vue, le goût ou l'odorat). A la réception d'un son, le cerveau effectue une relation entre le son reçu et notre réservoir déjà constitué ; cela nous permet d'effectuer des comparaisons ou des identifications puis d'affiner et de d'enregistrer de nouveaux objets sonores.

Les études du professeur Leipp démontrent que notre oreille se divise en trois parties : oreille externe, oreille moyenne et oreille interne. Chacune d'entre elles intervient dans le

---

<sup>13</sup> J.S Bach, cité dans *Marsyas n°23, L'écoute*, revue de pédagogie, sept.1992, page 59

<sup>14</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, pages 16/17

traitement de l'information sonore. L'oreille externe joue le rôle de cornet acoustique filtrant les sons vers l'oreille moyenne et interne, l'oreille moyenne et interne ont le rôle d'envoyer les informations directement au cerveau et notamment aux hémisphères cérébraux (chaque oreille est en relation avec les deux hémisphères cérébraux et réciproquement). **Au regard de notre physiologie de l'oreille, nous possédons plusieurs types de mémoires auditives.** Chaque signal acoustique complexe produit une image codée du signal afférent transmise aux différentes mémoires : mémoire *immédiate* liée à l'oreille interne et notamment à la cochlée, puis mémoire *transitoire* et enfin la mémoire *mémorisante*. **Ce sont des procédés complexes qui s'organisent différemment au regard de chaque individu** car les profondeurs de mémoires sont diverses et uniques selon les individus. Emile Leipp conçoit la *mémoire transitoire* et la *mémoire mémorisante* comme des « tiroirs à cartes »<sup>15</sup>. La profondeur de ces tiroirs détermine directement la quantité d'informations que nous sommes capables de mémoriser.

Toutes ces mémoires vont prétraiter, corriger, trier et stocker l'information. A chaque nouvelle arrivée d'information, la *mémoire mémorisante* va s'ouvrir, comme un album que l'on feuilletterait, pour comparer la photo la plus ancienne avec celle qui est en train de défiler sur l'écran de la *mémoire transitoire*. Ainsi, **pour un apprentissage musical, il s'agit bien d'enrichir ce stock « d'images sonores »** ; le professeur Leipp parle de concept « d'images mémorielles » comme support de mémorisation car la mémoire enregistre des images. Ainsi, le fait de **créer un contexte par association ou autres représentations**, permet de « visualiser le son » et s'en faire une vision facilite la mémorisation, puis grâce à cette image, on peut faciliter la réactivation de la mémoire. Mais il faut être prudent, car chaque perception mentale est très personnelle et des associations multiples ou imprécises peuvent dévier de l'effet désiré...

Pour enrichir cette mémoire des sons, d'autres paramètres sont essentiels à prendre en compte, pour envisager les phénomènes d'intégrations des sons et l'affinement de l'écoute. De nombreux **sous-systèmes de mémoire** se révèlent. Il s'agit en fait d'activer d'autres types de mémoire, des « **canaux sensoriels** » comme la **mémoire visuelle et kinesthésique**. Chacune d'elles remplit un rôle spécifique dans le processus de mémorisation, et **c'est leur**

---

<sup>15</sup> Emile Leipp, *La machine à écouter*, cité dans *L'épreuve optionnelle de musique*.

<sup>17</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, page 49

**interaction qui permet au musicien de se souvenir.** En fait, tous les types de mémoire doivent travailler de concert pour être réellement efficaces.

La mémoire visuelle permet à l'être humain d'enregistrer des milliers de données. Elle peut permettre au pianiste de mémoriser visuellement chacun des gestes physiques effectués pendant la recherche sonore (sans parler du rapport à la lecture de la partition). En fait, il mémorise ses gestes physiques de la même façon qu'un danseur mémorise les mouvements de sa chorégraphie. Cette mémoire visuelle peut aider la mémoire auditive ; l'association étant nécessairement complémentaire. Elle l'est d'autant plus associée à la **mémoire kinesthésique**, qui sollicite des **sensations physiques** importantes. C'est du geste que provient le son et si l'on peut éprouver sensoriellement les gestes et les sensations musculaires qui en découlent, alors on peut les apprendre et les retrouver.

C'est le repérage et l'**association de toutes ces sensations** ou mémoires auditives, visuelles et physiques qui permettent une écoute active et donc d'aboutir à des représentations mentales conscientes. Elles s'inscrivent dans le cerveau.

A ce propos, Brigitte Bouthinon-Dumas nous dit : « *En aucun cas la mémoire tactile ne sera un substitut aux mémoires visuelles et auditives, car toutes trois se conjuguent et deviennent ainsi complémentaires, au point qu'il est impossible de les hiérarchiser : voir, entendre, sentir. Ces mémoires sont dépendantes les unes les autres* ». <sup>17</sup>

Ou encore, selon Jean Fassina : « *Le plus nécessaire, à mon avis, est de chercher, d'identifier et de mémoriser la connexion des sensations visuelles, auditives, musculaires et tactiles, entrant dans le jeu du pianiste.* » <sup>18</sup>

La musique étant « *l'art d'agencer des sons* », il me semble important que l'activation des diverses perceptions sensorielles liées à l'écoute du son pour lui-même, en tant « qu'atome » de l'univers musical, soit un enjeu au niveau pédagogique pour les musiciens, et les pianistes en particulier.

---

<sup>18</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 127

### 3. Eveiller la curiosité pour le son.

« Le développement de l'audition musicale doit être un **affinement progressif** de la perception du mouvement sonore depuis la perception globale et imprécise, jusqu'à la perception subtile des moindres inflexions du son »<sup>19</sup>.

Chaque écoute est **singulière**, néanmoins chacun a une sensibilité particulière à l'écoute d'un son ; il « nous fait de l'effet, un effet au-delà de toute description, monde de sensations et de métaphores (...) »<sup>20</sup> Finalement, en dirigeant l'exécutant vers l'écoute, on l'emmène vers une activité perceptive **intentionnelle**, qui se propose de considérer le son comme « objet de perception ».

La connaissance intime de notre instrument permet d'orienter l'écoute vers une **meilleure conscience de la courbe du son après l'attaque**. Mais la grande difficulté est de porter toute son attention sur la vie propre du son, en entendre l'intensité, en mesurer la durée, pouvoir même **se le figurer**, entendre sa courbe, son apogée, sa décroissance, sa chute. Eveiller la curiosité pour le son permet ensuite de différencier les multiples possibilités de « couleurs sonores ». Finalement, percevoir la vibration de la corde jusqu'à son extinction complète induit une **écoute très active** et cela dans le but de développer des possibilités « d'illusion sonore » tel les accords en *legato* par exemple. Ceci est le véritable paradoxe de cet instrument : s'attacher à sa brève résonance pour pouvoir construire des illusions sonores. Au regard de l'évolution de cet instrument, on peut dire aujourd'hui que les facteurs ont toujours travaillé dans le souci d'obtenir cette illusion d'une continuité sonore.

« Cette continuité du son est encore plus belle que son attaque. »<sup>22</sup>

Le travail de la perception sonore peut commencer sur une seule touche, et pas nécessairement sur l'ensemble du clavier, ce qui conduit à une concentration essentiellement portée sur le son.

---

<sup>19</sup> M.Martenot, in *Principes fondamentaux de l'éducation musicale*, cité dans *L'épreuve optionnelle de musique*, page 66

<sup>20</sup> Guy Reibel, *L'Homme Musicien*, page 18

<sup>22</sup> Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*, page 71

« Si on s'applique à jouer de maintes façons différentes une même touche, on aura aussitôt maints états de conscience, qui permettent de diversifier les perceptions auditives de chaque son. »<sup>23</sup> (Marie-Jaëll)

Ou encore : « Je propose en premier lieu de considérer la sonorité d'une seule note. (...) une seule note peut permettre d'étudier l'immense diapason dynamique du piano. »<sup>24</sup>

En **diversifiant les modes d'attaques**, on peut éveiller cette curiosité et amener le musicien à un **état de concentration** sur la production sonore.

En travaillant avec un jeune élève, Victor (2<sup>ème</sup> année de piano), nous avons exploré les possibilités d'attaques différentes d'une même touche. Il a découvert par exemple qu'en enfonçant délicatement le doigt sur la touche on pouvait sentir le mécanisme du double échappement et ne pas produire de son. Ce fût la découverte du son « muet ». En lui faisant tenir un cluster « muet » d'une main et en attaquant d'autres touches de l'autre, il a pu découvrir la résonance par sympathie. Il s'est lui-même proposé ensuite de découvrir d'autres possibilités et s'est donc plongé dans une exploration du monde sonore du piano. Ainsi le travail d'écoute avec un élève doit être conçu de manière interactive : il faut pouvoir **convoquer l'imagination, la création, mettre en relation avec des sons déjà entendus, pouvoir formuler des impressions personnelles**. Ce travail d'écoute est très délicat et demande souvent de recourir aux métaphores, **aux imageries mentales** de sensations, qu'il faut pouvoir dissocier et comprendre. Il nécessite **d'avoir recours à des associations, à différentes représentations** mentales qui imprègnent la conscience. Cependant, il faut faire attention à ce que ces impressions sonores soient mises en relation avec le geste pour ne pas agir de manière passive.

Ainsi donc, l'écoute et la mémorisation des sons s'opèrent grâce aux différents canaux sensoriels. Le son n'est pas dissociable du geste qui le produit. En revenant maintenant aux notions de vitesse et de poids analysées dans le chapitre précédent, nous allons voir comment le pianiste peut entrer corporellement dans la fabrication du son.

---

<sup>23</sup> Marie Jaëll, *La musique et la psychophysiologie*, cité dans le site mariejaell.asso.fr/

<sup>24</sup> Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*, page 117/118

# III. Rôle du corps dans la fabrication du son.

## 1. Un corps libre ou « le son sans entrave »<sup>25</sup>

« Le son fait partie intégrante d'un équilibre du corps entier, l'alchimie du physique et du psychisme associés »<sup>26</sup>

### a. La détente

L'importance d'être détendu lors du jeu instrumental n'est pas propre aux seuls pianistes, mais cette sensation, est souvent très difficile à établir. En effet, **qu'est-ce la détente ?** Selon le dictionnaire : « un relâchement, un délassement, un répit, un repos »<sup>27</sup>, ce qui semble paradoxal au cours d'une activité qui demande des facultés à la fois intellectuelles et physiques... Pour certains grands pianistes, la détente, « c'est l'**inertie corporelle** ; la **décontraction**, qui doit être acquise tout d'abord »<sup>28</sup>. La plupart des gens ignorent la sensation de la passivité, du relâchement et sont obligés de l'apprendre et de s'y accoutumer. La relaxation n'est pas le résultat de l'étude, elle en est la condition initiale. **La détente est donc une condition préalable** et le tout premier geste que l'on peut expérimenter au piano avec de jeunes élèves est « **la chute libre** », en laissant tomber le poids du bras entièrement sur le piano, parce que c'est par elle que l'on peut ressentir un état de relâchement. En travaillant cette sensation, on peut ensuite la réinvestir lors du jeu, et vérifier l'état de raideur ou de détente du bras. On peut aussi découvrir l'état de détente par son contraire, la tension. Etant plus sollicité au quotidien par les nombreuses tensions qui nous animent, en prenant conscience de ces tensions, on est plus à même de convoquer et de ressentir la détente.

Brigitte Bouthinon-Dumas parle de détente lorsque l'on exécute des gestes du quotidien où **la conscience n'intervient pas** ; « *tout se fait alors par automatismes.* »<sup>31</sup>.

---

<sup>25</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 35

<sup>26</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, page 15

<sup>27</sup> Micro Robert, dictionnaire de la langue française

<sup>28</sup> Blanche Selva, citée dans le site blanche-selva.com/

<sup>31</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, page 77

Néanmoins à l'instrument, le nombre de paramètres à prendre en compte lors du jeu est considérable, et nous avons vu que l'état de conscience était nécessaire à tout point de vue afin de réinvestir les diverses sensations. La détente est un préalable, mais ne doit pas se confondre avec la mollesse. Le jeu instrumental met les muscles en mouvement, d'une façon ou d'une autre ; alors comment se détendre lors d'une activité musculaire et psychique intense ?

Un professeur d'art martial nous a fait travailler, dans le cadre du Cefedem, et nous a fait remarquer que nous n'étions pas dans une activité dite « normale » pour le corps. Un violoniste travaillant son violon se retrouve dans une position « non naturelle » et, trouver une véritable détente en ayant cette posture n'est pas chose facile. Le jeu instrumental demande une **activité musculaire qui**, ainsi que le disait ce professeur exige une « *tension juste et bien répartie* ».

Jean Fassina parle lui de « *détente musculaire et économie d'énergie* ». Pour lui, l'acte de jouer, « *c'est transformer l'inertie en énergie. Le passage de l'inertie à la mobilisation de l'énergie est très difficile. L'inertie, la non-activité, n'est pas un état léthargique : comme en phase de sommeil paradoxal, dans un corps au repos la vitesse de fonctionnement du cerveau est fulgurante. Cet état d'inertie va permettre l'élaboration du geste et du son d'une manière extrêmement rapide et précise. (...) C'est dans l'inertie que l'on prépare l'énergie.* »<sup>32</sup>. Des compositeurs tels que Schubert l'avait déjà exprimé auparavant : « *Toute tension musculaire doit naître de la détente pour y retourner ensuite* ».

Finalement, l'état fondamental dans lequel les musiciens essaient de se trouver est la **disponibilité**.

Brigitte Bouthinon-Dumas ajoute que « *c'est à la fois un état de **disponibilité** physique et psychologiquement **sans retenue**.* »<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, pages 41 et 43

<sup>33</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, page 78

## b. Convoquer la concentration

Il est bien connu que nous n'utilisons qu'une infime partie de notre potentiel mental. Convoquer la concentration peut éviter le dispersement et nous apporter une meilleure « productivité ». Néanmoins, il est très difficile de se concentrer car le cerveau vogue facilement d'une idée à l'autre. Ainsi faut-il canaliser les pensées et les sensations pour aller dans la direction voulue.

Finalement, la concentration c'est **l'engagement de tout l'être** dans une activité et l'aptitude à écarter de son esprit toute pensée étrangère, pendant un temps donné. Pour Brigitte Bouthinon-Dumas, c'est « *une notion abstraite qui paraît qualifier une **immobilité intérieure**.* » Cette « *immobilité intérieure* » me paraît indissociable de la disponibilité déjà citée précédemment. D'ailleurs, elle rajoute aussi : « *la vraie concentration est aussi **détente**. C'est le non-agir, une ouverture pour une écoute intérieure, qui fera taire tout ce qui est dispersion ou anarchie des gestes, comme de la pensée. La concentration est **vigilance extrême** pour une plus grande disponibilité du corps et de l'esprit.* »<sup>34</sup>

On peut comparer l'esprit humain à une bande magnétique, ayant la capacité de fonctionner sur des pistes. Nous utilisons en permanence plusieurs pistes simultanément. Par exemple, lorsque l'on apprend à conduire, un rien peut déconcentrer et provoquer un stress ; le calme absolu dans la voiture est nécessaire. Après quelques temps, les capacités se multiplient et on peut effectuer plusieurs actions simultanément ; tout en dirigeant le véhicule, on peut regarder dans le rétroviseur et allumer les phares... Ceci tend à prouver que plus on coordonne de pistes, plus on augmente sa capacité d'agir. Evidemment, cette aptitude s'acquiert en plus ou moins de temps ; il faut passer par des étapes préliminaires. Néanmoins en musique, il s'agit du même processus : coordonner les différentes pistes afin d'accéder au geste musical. Pour un enfant, on peut choisir d'explorer une piste, (l'acuité auditive par exemple), en essayant de canaliser toute son attention sur cette piste, puis nous pouvons ensuite entrer dans les mises en relation avec les autres pistes disponibles (sensations corporelles...). Cela dépend évidemment de la réceptivité de l'enfant, car **la concentration est une émissivité**.

---

<sup>34</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, pages 40 et 41

**La concentration se forge au fur et à mesure, non dans le volontariat mais dans le bien-être intérieur. « Le calme n'est pas le fruit d'une volonté mais vient de la concentration (...) ».**<sup>35</sup>

Revenons maintenant à la production sonore venant de la tenue du corps. Un corps crispé engendrera des sons « crispés », nuisant aux vibrations naturelles, bloquant la courbe sonore, ou déclenchant une somme de partiels trop riche, donnant un son que nous percevrons comme « dur ». En effet, au piano, **plus la vitesse est élevée, plus les partiels de rang élevé sortent et le timbre se révèle plus « dur »**. Inversement, quand la vitesse est plus faible, le timbre est naturellement plus doux. Il s'agit alors de sentir corporellement la combinaison de vitesse et de poids pour répondre à l'exigence du matériau sonore. La détente, la concentration, la disponibilité sont les conditions essentielles pour parvenir à l'équilibre et à la stabilité dans le jeu, mais comment le corps trouve-t-il cet état, comment trouver le mouvement qui initiera l'énergie juste et bien répartie ?

### **c. Trouver la bonne posture**

Comme pour tout autre instrument, les pianistes ne peuvent éviter de prendre en considération **les lois de la pesanteur. La position, les gestes, et le « tout » musical sont conditionnés dès le démarrage par les lois de l'attraction, de la pesanteur.** Ainsi, une des premières difficultés est de **trouver une position assise** permettant de **sentir notre centre de gravité** compte tenu de tous les éléments que nous devons gérer (taille du clavier pour les déplacements, jeu des pieds pour les pédales...). Le centre de gravité est un point fictif, sur lequel on se base pour trouver une stabilité, un équilibre du corps permettant ensuite de produire une énergie « juste ». Brigitte Bouthinon-Dumas parle de « *la recherche d'un centre de gravité autour duquel se rassembler pour trouver une verticalité parfaite* ». <sup>36</sup> Jean Fassina, lui, parle en fonction de chaque morphologie, de trouver la « *verticalité du dos : il faut créer un axe vertical de la tête à l'appui fessier.* » <sup>37</sup>

Nous avons notamment pu expérimenter ce centre de gravité, point fictif évoqué par de nombreux professeurs, à l'occasion de différents stages avec Monsieur Chemama, professeur d'arts martiaux. Divers exercices nous ont amené à « sentir » notre axe. Au début

---

<sup>35</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 124

<sup>36</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, page 39

<sup>37</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 36

la première activité fut de se concentrer et d'essayer de le ressentir dans la position debout. En effet, cette position permet de mieux percevoir le sens de l'équilibre, de **l'ancrage au sol**, en ayant les genoux légèrement fléchis. Ce centre peut se percevoir d'autant mieux si une personne vient interférer ou perturber volontairement notre équilibre général ; les **réajustements** nécessaires afin de préserver l'équilibre et cet ancrage au sol permettent de localiser plus précisément ce centre de gravité. Ensuite, il s'agit de retrouver ces sensations dans la position assise en ayant les pieds dans la direction des pédales.

Etre bien assis et bien ancré au sol lorsque l'on joue au piano est un moyen de se sentir bien, tant au niveau physique que psychique. En effet, les mouvements du corps demandent que l'on soit bien ancré pour pouvoir se pencher et ne pas être déstabilisé lors des déplacements. **Le bassin doit être le plus équilibré possible** pour servir de **socle** au reste du corps.

La posture a des incidences directes sur la sonorité produite à l'instrument. Le seul fait de lever la tête, ou monter les épaules change la sonorité. Baisser la tête peut bloquer la mobilité des bras. Néanmoins, **il n'existe pas de posture exemplaire. A chaque morphologie correspond une posture car nous possédons tous des points d'appuis différents.** Et des pianistes tels Glenn Gould ou Horowitz présentaient des postures totalement différentes, ce qui signifie qu'ils n'avaient certainement pas les mêmes points d'appuis physiques. Cependant, ce sont leurs sensibilités respectives face à l'instrument qui sont importantes, et l'émotion qu'ils arrivent à dégager. Ainsi, il s'agit de respecter les différences en essayant de s'adapter aux diverses morphologies.

Seules des notions d'anatomies peuvent éventuellement nous guider à trouver cet équilibre si cher et si important. Philippe Chamagne a fait des essais de description de l'équilibre ; *« Une fois défini le fonctionnement du buste employé par le musicien, il convient de le replacer dans son contexte d'utilisation. La position érigée va lui donner en même temps stabilité, mobilité et fluidité dans le geste. Cependant, seule la recherche de cette posture érigée dans un équilibre stable peut lui permettre de gérer une attitude dans la plus grande économie d'énergie. Le musicien trouve cet équilibre stable par la répartition des pressions et des tensions musculaires (...) Pour la position assise, l'équilibre stable est recherché à partir des ischions. Les pressions exercées sont réparties d'une façon égale sur ces derniers, de même que les tensions musculaires sur les abdominaux et les muscles dorsolumbaux (...) Le*

*travail du musicien doit rester minimal ; cela se fait grâce à l'équilibre des courbures vertébrales, qui est obtenu par le placement de la tête du musicien ».*<sup>38</sup>

Une fois la question de la posture analysée et ressentie, nous pouvons considérer que le pianiste peut « convoquer » la détente, la disponibilité. Mais ensuite comment ou **par quels moyens peut-il entrer en contact avec son instrument ?**

## **2. La conscience du toucher**

Revenons un instant à la facture du piano. Nous avons dit précédemment que le son provenait de la **combinaison de la vitesse et du poids** que le pianiste fournissait à la touche. Contrairement à un violoniste, son doigt n'est pas en contact direct avec la corde et sa vibration ; ainsi il s'agit de **créer une sensibilité du doigt sur les touches** afin de toujours être en lien avec la production sonore et ce, malgré les intermédiaires. D'où l'importance considérable de **développer une sensibilité du toucher**.

### **a. Le toucher : définition**

*« Le toucher est l'un des cinq sens correspondant aux sensibilités qui interviennent dans l'exploration des objets par contact avec la peau, la main (...). »* Micro Robert, dictionnaire de la langue française.

En considérant la peau comme l'organe le plus important du corps par son étendue et connaissant la densité du réseau nerveux de l'épiderme, il est compréhensible que **le toucher permette les sensations les plus fortes, agréables ou douloureuses** et qu'il constitue un générateur non seulement de plaisirs d'une grande variété, mais aussi de sentiments parmi les plus profonds. **Pour les pianistes, le contact avec la touche se fait directement avec la pulpe des doigts.** Cette partie de la peau est très sensible car elle contient les dernières ramifications des nerfs sensitifs. **Le toucher est donc pour le pianiste la conscience de la rencontre de sa pulpe digitale avec la masse du clavier.** Or, c'est cette conscience aiguë du toucher qui est en relation directe avec la création du son.

---

<sup>38</sup> Philippe Chamagne, *Préventions des troubles fonctionnels chez les musiciens*, page 38

**Le toucher fournit des informations** par contact de la peau avec la surface des corps solides et accessoirement par exposition aux fluides (eau, air, etc.). Une bonne partie de ces informations sont spécifiques : la température ou la consistance ne pourraient être connues autrement. La place occupée par le toucher est investie par de nombreuses pratiques ou techniques visant l'épanouissement des individus ou la disparition de troubles ou pathologies diverses. La plus répandue de ces pratiques est le massage, la kinésithérapie, appliquée pour soulager de multiples pathologies.

**Le toucher est donc un instrument de connaissance de soi et de communication.** Il est présent et nécessaire à tout instrumentiste (à l'exception de la voix), néanmoins pour le pianiste, **palper la consistance, le matériau de la touche lui permet d'entrer en relation avec son instrument et le son qu'il va produire.**

**b. « Entendre des doigts »**<sup>40</sup>

*« La peau est un morceau d'oreille différenciée (...). Elle doit pouvoir se transformer en un véritable clavier cutané afin que le sujet soit en mesure de jouer avec son corps pour s'adresser à l'autre. »*<sup>41</sup>

Bien souvent, **la vue vient interférer dans les sensations tactiles**, comme réflexe de sécurité et de vérification. Cette interférence visuelle peut avoir pour conséquences de perdre le contact et la concentration sur les sensations tactiles. Dans son livre *Mémoire d'empreintes*, Brigitte Bouthinon-Dumas préconise même de travailler sur de très brefs passages les yeux fermés. Selon elle, *« (...) si l'on supprime un sens, on développe les autres »*. Ainsi, on obtient *« plus d'acuité du toucher et de l'ouïe »*.<sup>42</sup>

Néanmoins, le travail du toucher est véritablement complexe, car il est lié uniquement à un rapport sensitif. Décrire une sensation qui nous est propre et tellement personnelle est très difficile. On peut dans un premier temps faire des expériences sur la pulpe du doigt, en montrant qu'on peut l'écraser par une forte pression puis qu'elle se « regonfle »

---

<sup>40</sup> Franz Tournier, *L'étude du clavier, principes fondamentaux*, page 24

<sup>41</sup> Alfred Tomatis cité dans *L'étude du clavier*, de Franz Tournier, page 24

<sup>42</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, page 50

<sup>44</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 48

naturellement. Il en sera de même lors du jeu au piano. La pression exercée sur la touche aura une incidence sur le son, et la pulpe est le premier capteur de cette sensation. Selon Jean Fassina, on peut aussi affiner le contact du toucher sur « *les touches non enfoncées* »<sup>44</sup>, en décrivant des sensations par rapport à la surface même de la touche. Cela engendre une concentration et une imagination importantes pour décrire ces sensations.

Si l'on souligne autant l'importance du toucher, ou « *contact* », terme largement employé par mes divers professeurs, c'est **qu'il déterminera pour beaucoup le rapport que l'on peut avoir avec notre instrument. C'est le seul moyen « d'entrer » dans cette immense mécanique** et de développer une sensibilité malgré les multiples intermédiaires nous barrant la route vers les cordes et le son. Un de mes professeurs m'a dit un jour que grâce à cette sensation extrêmement affinée, il avait l'impression « *d'entrer dans le piano, et ne pas jouer contre le piano mais avec.* »

Il est maintenant indispensable d'associer le toucher à son organe moteur, c'est-à-dire la main, « *l'empreinte* » selon Brigitte Bouthinon-Dumas, et d'analyser la mise en mouvement, les gestes, producteurs de son...

La main est la partie du corps située à l'extrémité du bras, **l'organe du toucher et de la préhension** avec ses cinq doigts dont l'un (le pouce) est opposable aux quatre autres.

**La main est capable de combiner une infinité de mouvements. En cela elle se distingue de la machine. En fait, ce sont les combinaisons qui sont infinies, non les mouvements.** De même que la colonne vertébrale peut décrire une infinité de courbes dans des limites très étroites de sa mobilité, les vingt-sept pièces osseuses de la main peuvent combiner une infinité d'angulations mais dans des secteurs petits et avec des limitations étroites. Car non seulement ces vingt-sept degrés de liberté sont limités par les dimensions, les forces et amplitudes de chaque articulé digital, mais même à l'intérieur de ce système, le jeu de chaque doigt est limité par la position de ses voisins et du poignet.

**La main est aussi l'organe des sens le plus mobile dans l'espace.** A un moindre degré, le pied n'est pas à oublier... Mais la main, et donc les doigts, sont indissociables du mouvement et des gestes qui produisent le son...

La main et les doigts produisent les sons en activant les touches, « *le moment de l'action sur la touche, où l'on envoie l'énergie par l'articulation du doigt, est très court. Il faut qu'il soit toujours précédé et suivi d'un temps de récupération, de repos (...)* »<sup>46</sup> Mais comment fournir une énergie juste ?

### **3. Naissance du mouvement « juste »**

**La production sonore est déterminée par le mouvement, l'action musculaire qui s'exerce sur l'instrument.** D'un point de vue tout à fait anatomique, le mouvement se fait par **l'action des muscles** sur les os, via les tendons. Il est possible grâce à la constitution de l'articulation qui laisse un certain nombre de degrés de liberté aux os, notamment grâce au caractère élastique des ligaments.

#### **a. Recherche du mouvement naturel**

Qu'est-ce que le mouvement dit « naturel » ? Quelles en sont les caractéristiques ? Le geste ou mouvement naturel est d'abord **celui qui traduit avec le plus de justesse l'un des actes de la vie physique naturelle.** Cette manière naturelle doit être considérée comme l'idéal en fait d'exécution. D'instinct, les « primitifs actifs » la réalisent, et cette réalisation, toute simple pour eux, semble à nous autres, dits « civilisés », faire partie du domaine de la virtuosité. D'autre part, l'observation des animaux permet de constater que le perfectionnement technique de leurs gestes, obtenu instinctivement ou naturellement, est une merveille de justesse et de coordination. Ainsi, **afin d'être naturel, le mouvement ne doit pas aller à l'encontre des expériences de la vie quotidienne.** Le geste naturel est, en un mot, le plus économique. La loi du moindre effort joue constamment durant son exécution.

Au niveau pianistique, **les mouvements doivent ressembler aux gestes les plus quotidiens** : la main « prend », et le bras entier « tombe », et cela nous fait remonter à

---

<sup>46</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 43

l'origine de toute action naturelle : **la chute, liée à l'attraction, la pesanteur**. Par exemple, l'articulation ample des doigts, en les haussant à outrance contredit tout ce que nous avons l'habitude de faire avec nos doigts, notamment prendre, saisir et serrer. L'articulation peut être présente, dans le souci de déclancher une certaine vitesse, néanmoins elle se situe au niveau des premiers métacarpes et ne doit pas contredire le mouvement naturel de la préhension.

En second lieu, **le geste ou mouvement naturel ne met en jeu que les muscles nécessaires à son exécution, et rien de plus**. On peut dire alors qu'un mouvement ou geste est d'autant plus perfectionné ou naturel qu'il est **dépouillé de contractions accessoires, complémentaires, fausses ou inutiles**. Et inversement, un mouvement imparfait est toujours surchargé d'efforts inutiles ou de contractions fausses sans rapport avec le résultat cherché. Il s'agit alors de n'utiliser que les muscles dont la contraction est indispensable...

#### **b. La quête de « la juste tension »**

**Ainsi, « l'action »** (la plus naturelle qui soit) **doit être conditionnée au préalable par une « non-action »**. Notion réellement difficile à saisir et surtout à ressentir corporellement. *« Cette exigence va de soi : que les muscles se détendent immédiatement après l'attaque »* (Schubert). Le geste induit donc un effort musculaire revenant à l'état de détente après son action ; c'est une forme de tonus, qui participe à l'élaboration de tous nos mouvements.

Sur le plan neurophysiologique, **on définit habituellement le tonus comme « l'état de tension d'un muscle au repos »**. Sur ce tonus « basal », il faut construire une tension dans les muscles et donc amener un tonus supplémentaire, qu'on appelle alors tonus « postural ». C'est de la **verticalité** que naît le tonus postural.

Le tonus est donc le signe et le moyen d'une construction, d'une conscience d'exister. **C'est une fonction, c'est-à-dire un processus qui varie sans cesse et qui supporte une disponibilité. Par mon état tonique, je suis plus ou moins « prêt à », disponible pour recevoir, réagir, agir...**

Ainsi, **tonus et disponibilité vont de pair et sont donc des états somatiques, mais aussi émotionnels, une certaine sensation et conscience de soi.**

C'est ainsi que de nombreuses personnes se tournent vers les pratiques dites de **conscience du corps** (Feldenkrais, Alexander...). Il s'agit de techniques corporelles qui par un travail sensoriel, ou par certaines façons de bouger, **permettent de moduler le tonus**. Le bien-être que les pratiquants ressentent est lié à cette **disponibilité tonique** ; cela libère « d'un carcan tonique » qui restreint le potentiel physique (coordinations, voire douleurs ou raideurs...) et émotionnel (sensations de bien être intérieur favorisant une meilleure gestion de stress...)

Il existe plusieurs formes de méthodes ou techniques tendant à atteindre à cette conscience corporelle. On y distingue principalement :

- Les techniques qui privilégient l'aspect **sensitivo-sensoriel** : l'Eutonie en est le représentant le plus connu.
- Celles basées sur **l'analyse et la représentation** : la kinésiologie en fait partie.
- Celles qui font appel au mouvement « juste » et privilégient une **approche intuitive** : la technique Mathias Alexander et les arts martiaux appartiennent à cette catégorie.

Ces trois aspects, *sensation-analyse-intuition* **sont en fait complémentaires et présents dans chaque technique**. L'Eutonie par la sensation permet d'accéder à une analyse ; la kinésiologie procure des sensations, grâce à l'analyse et l'observation ; enfin le mouvement juste apprivoisé dans la méthode Alexander permet l'enrichissement des sensations et ouvre aussi l'accès à l'analyse...

J'ai moi-même désiré travailler avec Monsieur Fassina, qui lui aussi a, en quelque sorte, conçu sa propre méthode. Elle se base sur la convocation d'une grande concentration, d'une **recherche de ce tonus lié à un mouvement de tension-détente**. La première condition pour obtenir cette disponibilité fut un **long travail de recherche sur ma propre verticalité liée à ma posture, car c'est elle qui permet une disponibilité maximale**. Ensuite peut démarrer le travail des sensations liées au mouvement naturel, puis à la juste énergie à fournir

---

<sup>48</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 49

pour produire le son. Monsieur Fassina s'est intéressé à l'anatomie, à l'aide de médecins afin de comprendre les mécanismes corporels inhérents aux mouvements musculaires. Il me parlait fréquemment de systole (contraction) et de diastole (dilatation) au niveau du fonctionnement du cœur et faisait l'analogie avec le système musculaire ; j'ai ensuite pratiqué divers exercices afin de comprendre et ressentir ce mécanisme. En effet, certains muscles servent à plier, fermer, fléchir (les fléchisseurs), d'autres servent à ouvrir, déployer, étendre (les extenseurs). Et ces muscles ayant des fonctions différentes ont une hiérarchie ; les fléchisseurs sont plus puissants que les extenseurs. Par conséquent, en respectant cet équilibre, on sera plus à même d'être disponible pour fournir une énergie équilibrée.

En faisant ces diverses recherches sur les méthodes existantes, je me suis aperçue qu'elles agissaient véritablement en complémentarité, et qu'elles étaient sans cesse en renouvellement. Il s'agit là **d'un travail de fond à long terme**.

### c. Approche pianistique

Revenons maintenant à l'approche pianistique à proprement parler. En considérant que la posture assise la plus verticale a été construite et ressentie, il s'agit ensuite comme nous l'avons vu précédemment de **dissocier les différentes fonctions musculaires**, c'est aussi ce que nous pouvons appeler l'indépendance, afin d'engendrer **une énergie juste**.

La main, et plus précisément les doigts, vont être les acteurs déclencheurs du son. Comment peut-elle se positionner ? **La diversité des conceptions est impressionnante**. Certains parlent de voûte à forger, d'autres de tenir les doigts arrondis et ramassés comme en serrant une balle au creux de la main... Il existe comme une espèce d'idéal à atteindre dans le positionnement de la main, mais si l'on considère ce qui a été analysé auparavant, il me semble plus naturel de **positionner la main telle qu'elle est dans une position au repos** ; *« Il faut laisser agir la main comme elle est faite, ne pas lui imposer une tension, des crispations (...) »*<sup>48</sup>, ou encore, *« La tenue de la main est la plus naturelle qui soit, puisqu'elle est donnée, selon Walter Giesecking, par la position de « la main de l'homme en marche » quand les muscles sont parfaitement détendus. »*<sup>49</sup>. Ainsi, elle sera préparée et disponible aux mouvements des doigts. Pour Brigitte Bouthinon-Dumas, la seule position *« juste »* est **la position la plus « confortablement équilibrée (...) le bon équilibre équivaut toujours à une**

---

<sup>49</sup> Claude-Philippe Durand, *Oreille & pensée musicale*, page 36

*position adéquate, celle dont on dit qu'elle est naturelle.* »<sup>50</sup> De plus elle ajoute que c'est de la stabilité du doigt que proviendra un positionnement de la main. « *La stabilité sera le moyen d'avoir une exigence sonore, car la qualité du son émis est directement liée à cette notion d'équilibre du doigt (...) C'est la résolution ultime d'un emboîtement parfait des articulations qui se trouvent en amont – poignet/coude/épaule/bassin.* »

Ensuite, la main est elle-même indissociable du poignet, du bras, donc des épaules et encore de l'intégralité du dos. C'est de cet « *emboîtement parfait des articulations* » que peut ensuite découler une production sonore libre. On en revient à la même conclusion, **le corps est un tout**, l'ensemble des gestes doit trouver une stabilité, un équilibre.

*« Il faut trouver **une liberté totale** du bras depuis l'épaule et le dos jusqu'au bout des doigts sans négliger le coude et le poignet, qui sont comme des écluses que l'on peut ouvrir mais aussi fermer, si on les bloque »*<sup>51</sup>.

Au cours du chapitre I, nous avons parlé du fait que l'énergie était variable en fonction de la force émise combinée à la vitesse. Notons ici que le pianiste est en mesure de **doser le poids qu'il transmet**. En effet, le bras est rattaché à l'épaule, plus précisément au dos, et tous ces muscles combinés peuvent **influencer sur la charge de poids « lâchée »**. Cette charge correspond à chaque fois à une énergie différente. Par conséquent, une grande partie de la subtilité du jeu pianistique réside dans le fait **d'utiliser le plus grand nombre de variantes possibles dans la charge de poids transmise**. Et le nombre de variantes est infini... Ce que l'on nomme la « palette sonore ».

Néanmoins, **si l'on rajoute une accélération du bras, donc une dépense musculaire supplémentaire**, à la vitesse naturelle liée à l'attraction, il est évident que l'énergie sera amplifiée. La question est de savoir quel est le niveau d'énergie maximale au-delà de laquelle la résultante sonore sera trop riche en partiels, et le son, donc, dit « dur ». Certains parleront de « frapper » ou « d'écraser » le piano. C'est là qu'on en revient à l'importance du corps décontracté, libre, des mouvements naturels, de **l'effort musculaire nécessaire et de sa détente immédiate**, pour aboutir au **juste dosage de l'énergie** à transmettre et de ne pas être dans une énergie excédentaire. Il en est de même pour les doigts, utiliser le poids naturel du

---

<sup>50</sup> Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, pages 51 et 52 puis page 23

<sup>51</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 42

bras et transmettre au doigt le dosage d'énergie adéquat est une action plus naturelle que de vouloir le « muscler ».

*« L'obsession de rendre les quatrièmes et les cinquièmes doigts solides fait qu'on les bloque. Ils ont une autonomie et une énergie qui leur est propre. Il faut les laisser libres, ils transmettront l'énergie aussi bien que les autres doigts. »<sup>52</sup>*

Ainsi, **il ne faut pas chercher à se forger une force musculaire, mais se servir de celle que l'on possède déjà.** Au travail de force, on oppose le mécanisme de précision aux mouvements aisés et efficaces, habiles et coordonnés. Si les muscles sont bien détendus alors l'articulation ne peut être que souple.

Ensuite, des divergences d'opinions s'installent : certains affirment que ces différentes charges possibles sont également combinées avec la vitesse d'articulation du doigt située aux premiers métacarpes de la main (celle-ci agissant naturellement car étant un organe de préhension, elle ne va pas à l'encontre de sa fonction première), *« Il est évident que les doigts devront articuler pour jouer. De la qualité de cette articulation dépendra la netteté d'émission du son »<sup>53</sup>* ; et d'autres pensent que la vitesse d'articulation des doigts est inutile, que seule la manière dont on entre dans le clavier a de l'importance. Il s'agit alors d'enfoncement et non d'articulation.

Finalement, aucune technique pianistique (« technique » dans une définition qui détermine la globalité des gestes du pianiste) ne pourrait véritablement défendre **une seule et même vérité.** C'est à chacun d'expérimenter ses propres sensations face à l'instrument et à la sonorité qu'il souhaite produire.

---

<sup>52</sup> Jean Fassina, *Lettre à un jeune pianiste*, page 49

<sup>53</sup> Claude-Philippe Durand, *Oreille & pensée musicale*, page 38

# CONCLUSION

Ce mémoire se situe dans la continuité des réflexions qui nourrissent mes recherches pianistiques. J'ai n'ai pas voulu constituer une « méthode », ni atteindre un idéal mais j'ai seulement tenté de répondre à un questionnement permanent qui me lie profondément à mon instrument. Mes recherches ont été jusqu'ici d'ordre corporel, d'une manière sensitive, intuitive, analytique...En soulevant ces problématiques de sons et de mécanique, j'ai pris conscience de l'importance des paramètres scientifiques et d'autres portes se sont ouvertes, laissant le champ à de nouvelles expérimentations. J'ai ainsi la sensation de posséder de nouvelles clefs et d'affiner très progressivement mon évolution.

Si ces explorations m'ont été personnellement bénéfiques, j'aimerais agir en sorte qu'elles le soient également pour mes élèves, me référant ainsi à ce que dit Catherine David ;

*« Le travail du piano peut se définir comme une tentative de « toucher » la musique »<sup>55</sup>*

Mais si l'on est touché par un « beau son » chez un pianiste, n'est-ce pas parce qu'il est entièrement dépendant du contexte, de son interprétation au sein d'une œuvre, de son expression même ? Heinrich Neuhaus, qui attache une importance capitale au travail du son, en parle comme *« un moyen et non une fin. »* Il l'exprime d'ailleurs à maintes reprises dans son livre ;

*« (...) le son, au même titre que le rythme, est l'un des éléments que doit posséder tout pianiste, sans lui faire oublier que ce moyen n'est pas une fin. »*

Ou encore, *« On dit de tout bon pianiste : « il a un son extraordinaire ». En fait, ce que nous croyons être une belle sonorité est en réalité autre chose, infiniment plus important.*

---

<sup>55</sup> Catherine David, *La beauté du geste*, page 11

*C'est l'expressivité de l'exécution, c'est-à-dire l'organisation du son dans le processus d'exécution de l'œuvre. »*

Et pour finir, « *Chez un artiste réellement créateur, la « qualité de son » est le résultat pris dans son ensemble d'une juxtaposition de sons de force et de durée différentes. (...) le son est un des moyens d'expression du pianiste. C'est le moyen principal, mais ce n'est qu'un moyen, et rien de plus. Il est évident qu'il n'existe pas de bon pianiste ayant une sonorité médiocre : ce serait une contradiction dans les termes. »*<sup>56</sup>

Par conséquent, il s'agirait comme **nouvel objet d'étude d'essayer d'entrer dans l'immense univers de l'interprétation**, avec comme finalité d'amener l'élève à sortir de lui-même pour donner une âme « à ce qui est seulement écrit »...

---

<sup>56</sup> Heinrich Neuhaus, *L'art du piano*, pages 65/75 et 76

## BIBLIOGRAPHIE

- *Liszt et la pédagogie du piano, Essai sur l'Art de Clavier selon Liszt*, de Bertrand Ott  
Collection Psychologie et pédagogie de la musique  
Editions EAP
- *L'art du piano*, de Heinrich Neuhaus  
Editions Van de Velde
- *Esquisses pour une méthode de piano*, de Frédéric Chopin  
Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger  
Editions Flammarion
- *Oreille & Pensée musicale, le piano qui chante*, de Claude Philippe Durand  
Editions Béziers, Société de Musicologie de Languedoc
- *Mémoire d'empreintes, l'enseignement du piano*, Brigitte Bouthimon-Dumas  
Collection points de vue  
Cité de la musique
- *La beauté du geste*, de Catherine David  
Petite bibliothèque Européenne du XXème siècle  
Collection dirigée par Maren Sell et Mickaël Taylor  
Editions Calmann-Levy, 1994
- *Lettre à un jeune pianiste*, Jean Fassina  
Editions Fayard
- *L'étude du clavier, principes fondamentaux*, de Franz Tournier  
Editions Bornemann, Paris, 1980
- *L'homme musicien, Musique fondamentale et création musicale*, de Guy Reibel

Edisud, 2000

- *Prévention des troubles fonctionnels chez les musiciens*, de Philippe Chamagne  
Edition AleXitère
- *L'épreuve optionnelle de musique*, Concours de professeur des écoles, de Claire Gillie-Guilbert et Lucienne Fritsch  
Edition Bordas, pédagogie

### **Revue de pédagogie musicale**

- *Marsyas n°23, l'écoute*  
La Villette, Cité de la musique, Paris  
Septembre 1992

### **Sites Internet**

- [www.blanche-selva.com/](http://www.blanche-selva.com/)
- [www.mariejaell.asso.fr/](http://www.mariejaell.asso.fr/)
- [www.auriol.free.fr](http://www.auriol.free.fr)

