

CEFEDM BRETAGNE/PAYS DE LA LOIRE

Année 2006

LE MUSICIEN ET SON INSTRUMENT

Julie Cano, pianiste
Directeur de mémoire : Georges Lambert

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	3
LA RELATION : APPROCHES SEMANTIQUES ET ENJEUX.....	4
1) L'Homme et l'instrument.....	4
a. <u>L'instrument</u>	
b. <u>Sujet et objet</u>	
c. <u>Conséquences</u>	
2) La relation.....	6
3) Comment passe-t-on de la relation à la non-relation ?.....	7
VERS UNE RELATION IDEALE MUSICIEN-INSTRUMENT.....	9
1) Une relation féconde : le son.....	9
a. <u>Expression</u>	
b. <u>Les niveaux de la relation : le corps, le cœur, et la pensée</u>	
2) La dimension physique de la relation.....	10
a. <u>Etablir le contact</u>	
b. <u>La fluidité du mouvement</u>	
c. <u>Préparation du mouvement ou disponibilité ?</u>	
d. <u>Comment naît le mouvement ?</u>	

3) L'étage émotionnel de la relation en vue d'une expression incarnée.....	19
a. <u>Le paradoxe du musicien, ou le musicien doit-il vivre ses émotions pour les exprimer ?</u>	
b. <u>Solliciter la mémoire des émotions</u>	
c. <u>La confusion des émotions</u>	
d. <u>Unir le corps et les émotions</u>	
4) Rôle de la pensée dans la relation musicien-instrument.....	23
a. <u>Choix d'acceptation du terme « pensée »</u>	
b. <u>Intervention de la pensée dans la relation</u>	
L'ACCORD ENTRE LE MUSICIEN ET SON INSTRUMENT	26
1) L'unité retrouvée.....	26
2) Comment le musicien vit-il la relation ?.....	27
a. <u>Un autre lien sous-jacent...</u>	
b. <u>La mémoire de la relation comme atout</u>	
c. <u>Le temps</u>	
3) Le jeu : quelle importance pour la relation ?.....	31
CONCLUSION.....	33
BIBLIOGRAPHIE.....	34

INTRODUCTION

La rédaction de ce mémoire est née à la fois d'une recherche personnelle profonde sur notre jeu instrumental ainsi que d'une rencontre avec Yseult Welsch, chanteuse et psychophoniste¹.

Mes premiers questionnements sur la relation du musicien et de son instrument ont découlé d'une réflexion antérieure sur l'apport de la pratique du chant dans l'apprentissage du piano. La voix ayant pour support principal le corps du chanteur, elle est souvent le reflet direct d'une identité et d'une expressivité. Le chanteur et son instrument, la voix, ne font qu'un.

Mais peut-il en être de même du musicien et de son instrument, qui est physiquement extérieur à lui ? Et comment ?

C'est en prenant des cours de chant lyrique que j'ai entrevu les nombreux parallèles qui pouvaient être établis entre l'art du chanteur et celui du musicien instrumentiste. Alors, au regard de cette démarche et de mon expérience de musicienne, s'est fait sentir la nécessité de mieux comprendre tout ce qui se jouait au sein de cette relation : dans une approche globale, non spécifique en terme d'instrument, nous allons tenter de **saisir ce qui conditionne l'expression musicale, au travers du lien musicien-instrument**.

Pour cela, il nous faudra tout d'abord revenir sur ce lien : quelle est sa nature ? Comment le concevoir ? Une approche sémantique de la notion de « relation » s'avère donc indispensable au préalable car elle nous aidera, par la suite, à identifier les facteurs qui interviennent plus spécifiquement entre le musicien et son instrument. Evaluer ce qui la facilite ou, au contraire, ce qui risque de l'entraver, voire de la mettre en péril, nous amène à la considérer sous un autre jour : le comportement qu'un musicien adopte vis-à-vis de son instrument (et donc de la musique) n'est-il pas en lien avec sa vision du monde (au sens de ce qui lui est extérieur) et sa relation avec lui ? Plutôt que d'un face-à-face, ou, à l'extrême, d'une lutte entre le musicien et son instrument, la musique ne serait-elle pas le fruit d'un accord entre eux ?

¹ Dans les années 60, **Marie-Louise Aucher** (1908-1994), musicienne et cantatrice, découvre les correspondances vibratoires entre les sons et le corps humain. Elle établit une échelle des sons qui rejoint certains points énergétiques de la Médecine Traditionnelle Chinoise. Encouragée par des chercheurs et des médecins, elle fonde alors la Psychophonie, démarche novatrice dans l'enseignement de la pose de voix.

LA RELATION : APPROCHES SEMANTIQUES ET ENJEUX

1) l'Homme et l'instrument

a. L'instrument

La définition de ce terme², qui nous est donnée dans le dictionnaire, est celle d'un objet fabriqué servant à **exécuter quelque chose** ; il est précisé également que ce mot est plus général et moins concret que l'outil.

L'outil est décrit, lui, comme servant à **agir sur la matière** et désigne, en général, un objet simple **utilisé directement par la main**.

Même si différenciés, ces deux termes, instrument et outil, se rejoignent donc dans plusieurs dimensions de leur définition :

- Ils entrent dans une action de l'Homme : mais en font-ils partie, ou bien servent-ils cette action ?
- Ils sont destinés à accomplir une tâche, autrement dit ce sont des **moyens**. Il y aurait donc forcément une relation de cause à effet existant de part et d'autre de ces moyens : d'un côté l'Homme, de l'autre le résultat de l'action. Mais, le moyen ne signifie-t-il pas aussi le lieu de passage, le véhicule, l'**intermédiaire** ?

b. Sujet et objet

Les définitions précédentes nous permettent d'entrevoir autant l'instrument que l'outil comme des objets d'une **utilisation** par l'Homme, en cela qu'ils permettent à ce dernier de transformer le monde qui l'entoure par une action dans laquelle ils sont impliqués : non seulement, il est permis d'avancer l'idée qu'ils servent à une fin précise (ce sont des moyens), mais aussi ils servent une fin précise envisagée par l'Homme (ce sont des intermédiaires dans son action).

Or, la « simple » notion d'utilisation d'un objet, perçue soit comme un moyen d'aller vers une fin, soit comme le mode de passage d'une action de l'Homme sur son environnement, met en valeur nécessairement une **hiérarchie** entre l'utilisateur et l'utilisé :

² Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française, 1997

l'observation d'une telle situation d'action mène de manière évidente à concevoir l'Homme comme le **sujet**, propre à générer une action « choisie », et l'instrument ou l'outil comme un **objet**, dépendant de l'action du sujet. L'affirmation précédente est-elle toujours valable, et surtout unique ?

Elle nous amène malgré tout à une conséquence : si hiérarchie il y a entre l'Homme et l'instrument, il est facile d'en venir à penser que celle-ci sera, dès lors, conditionnée par sa « qualité », et l'utilisation pourra se placer dans une graduation de ce qui pourrait aller du bon au mauvais, avec toute la palette existant entre les deux bornes qualitatives : l'utilisation reviendrait-elle à l'unique schéma suivant ?

Un sujet (l'Homme) utilise plus ou moins bien (ou mal) un objet (l'instrument) pour tendre vers quelque chose.

Si l'Homme attend justement quelque chose de précis de cette utilisation, il aura tendance à vouloir reproduire le schéma : le sujet utilise bien l'objet pour obtenir l'effet souhaité, schéma dans lequel l'effet souhaité découle uniquement de « **utilise bien** ». En extrapolant, la certitude que le sujet aura de bien utiliser l'objet sera en rapport avec le nombre de fois précédentes où il aura réussi cette « démarche » : il pourra dire qu'il maîtrise son utilisation de l'instrument.

c. Conséquences

Cet intérêt pour la définition du terme « instrument » nous amène donc non seulement à l'envisager selon ses propres caractéristiques d'existence (le situer dans l'action), mais aussi, et en conséquence, de le considérer comme impliqué comme objet d'une utilisation par un sujet. Ce schéma, même si, nous l'accordons, est quelque peu simpliste de prime abord, dégage plusieurs conséquences :

- Le statut de l'instrument est ambivalent : s'il est convenu de l'envisager comme un moyen, il est également implicite qu'il constitue un **intermédiaire** : la question est de comprendre à quelle(s) interface(s) il se situe...
- L'« utilisation » renvoie à l'idée de l'action du sujet **sur** l'objet ; Elle implique une directionnalité **unilatérale** : c'est toujours l'Homme qui agit sur l'objet. En conséquence, elle peut tendre

vers la maîtrise de l'instrument, entendue alors comme un contrôle voulu et ciblé de la technique d'utilisation.

Cependant, « utilisation » est-il un terme suffisant pour désigner ce qui rapproche l'Homme et l'instrument ? Et, la maîtrise revient-elle au renouvellement de sa bonne utilisation ?

Sans rejeter les désignations de sujet pour l'Homme et d'objet pour l'instrument, pourrions-nous aller jusqu'à parler d'une relation ?

2) La relation

Le mot « relation » est un emprunt du latin philosophique *relatio*, terme didactique apparu au XIV^e siècle³. Il est caractérisé par le fait qu'il porte deux sens⁴ courants :

- La relation est le fait de relater : elle consiste en un récit, une narration ;
- La relation est **un lien, un rapport** qui existe entre deux ou plusieurs choses.

C'est cette deuxième acception qui servira notre propos. Approfondissons cette approche de la définition :

■ Au sens philosophique, la relation est le caractère de deux ou plusieurs **objets de pensée** en tant qu'ils sont **englobés dans un même acte** intellectuel. Elle s'identifie alors à des synonymes tels que rapport, connexion, corrélation.

Dans le même contexte d'usage du terme, les principaux types de relation sont l'analogie, l'appartenance, la causalité, la coexistence, la correspondance, l'identité, l'inférence, l'opposition.

■ En mathématique, il s'agit de la **liaison** entre couple d'éléments (comme dans la fonction, par exemple).

C'est également un terme de logique : la relation est binaire univoque, inverse ou symétrique, par exemple. La logique concerne donc au moins deux entités inscrites dans une relation caractérisée aussi par une directionnalité propre.

■ Entre des personnes : il s'agit d'un lien de **dépendance** ou d'**influence réciproque** ; on parle aussi de **contact**, liaison, ou rapport.

³ Dictionnaire étymologique de la langue Française, Presses Universitaires de France, 1975

⁴ Petit Robert, opus cité

■ Dans le domaine scientifique, la relation concerne tout ce qui, dans l'activité d'un être vivant, implique une interdépendance, une **interaction**.

La relation est un terme qui englobe une grande diversité de nuances, bien que ce l'on retrouve le plus fréquemment pour le définir soit la notion de lien : celui-ci se décline selon cinq approches :

- l'enchaînement (deux ou plusieurs entités à la suite l'une de l'autre) ;
- la corrélation (lien de cause à effet, impliquant un mouvement quelque'il soit, ou encore lien de (in)dépendance) ;
- l'analogie (ressemblance, affinité, harmonie, ou même accord) ;
- le rapprochement (dans la distance) ;
- l'attache (un contact, une connexion pouvant être établie ou rompue).

Ce nuancier permet de comprendre les multiples expressions de langage inhérentes au terme « relation », miroirs de la complexité et la variété des liens mis en jeu dans celle-ci :

- établir *une relation **entre** deux X* ;
- *mettre deux X **en** relation* ;
- *avoir une relation **avec*** ;
- *faire la relation,...*

3) Comment passe-t-on de la relation à la non-relation ?

Une autre façon de comprendre ce qu'est la relation est de saisir ce qui caractérise son contraire : la non-relation. En suivant la première définition, elle serait l'**absence de lien** entre deux entités, et ce, soit parce qu'il n'y en a jamais eu, soit parce qu'il y a eu rupture de la relation, donc du lien (ou des liens) qui la conditionnait.

Entre l'Homme et l'instrument, la relation est donc menacée quand, soit, il y a une rupture à l'un de ces niveaux, ou soit il y a une trop grande distance (dans tous les sens du terme) entre les entités.

Autrement dit, la relation est essentiellement conditionnée par la **permanence du lien** : quelle que soit la nature de ce dernier (voir deuxième chapitre), sa continuité entre les deux membres de la relation est primordiale.

Par ailleurs, l'existence d'un lien (ou d'un ensemble de liens) dans la relation permet d'avancer par extrapolation, qu'il existe un point où s'effectue **le contact** entre les entités : quand il y a rupture, il n'existe plus.

Ces quelques réflexions peuvent sembler très évidentes, cependant elles nous permettront de mieux comprendre ultérieurement ce qui est fondamental dans la relation entre l'Homme et l'instrument, et plus précisément le musicien et son instrument de musique.

Toutes ces variantes contenues dans un seul et même mot suggèrent un élargissement considérable des paramètres et des axes qui interviennent dans le lien Homme /instrument, et semblent largement dépasser la première notion abordée, celle d' « utilisation ». A la lueur de cette exploration sémantique, de nouvelles questions viennent enrichir notre réflexion : la relation implique une directionnalité plus large entre les entités qu'elle concerne, plus riche que celle qui est en jeu dans l'utilisation de l'objet par le sujet. En effet, elle permet l'unilatéralité ou non du lien, mais aussi l'existence de plusieurs axes dans la relation. De plus, s'il s'agit d'une relation « active » (dans le sens où il coexiste le déploiement d'une cause et la réalisation de l'effet), de quel type d'action s'agit-il ? Une action ou une **interaction** (action suivie d'une réaction) ?

VERS UNE RELATION IDEALE MUSICIEN-INSTRUMENT

Ou identifier les niveaux de la relation

1) Une relation féconde : le son

La particularité de la relation qui existe entre l'Homme et l'instrument de musique provient du fait qu'elle génère un troisième élément, le son. Celui-ci ne peut objectivement dépendre que de quatre facteurs : le musicien⁵, l'instrument, la relation qui s'établit entre eux, et le contexte. Plusieurs motivations isolées ou concomitantes peuvent justifier cette relation : l'expérimentation, le jeu, et l'expression. S'il est facile de comprendre les deux premiers termes, la notion d'expression, elle, nous renvoie directement à la définition de la musique.

a. Expression

Qu'entend-on par expression ? Deux acceptions existent : la première est l'action d'extraire d'un corps le liquide qu'il contient ; la deuxième, qui nous concerne plus directement, est l'action de rendre **manifeste** par toutes les possibilités du langage **ce que l'on est, pense ou ressent**⁶. Les deux sens portés par « expression » ont pour similitude d'évoquer que quelque chose (serait-ce l'essence ?) passe de l'intérieur à l'extérieur de celui qui exprime.

La relation musicien-instrument féconde le son, qui lorsqu'il est combiné à d'autres sons, devient musique, art et forme d'expression du musicien. **Nous voudrions comprendre en quoi cette expression musicale dépend de la relation.**

b. Les niveaux de la relation : le corps, le cœur et la pensée

Au travers de l'expression, le musicien passe du « non-manifesté » au « manifesté » : cela implique donc nécessairement une mise en mouvement de son être, d'autant plus qu'en sa qualité de sujet, il génère l'action. A quels niveaux se joue donc cette animation ?

De manière globale, nous pouvons avancer que le rapport s'établit à deux étages : la forme et le fond ; en effet, les deux entités, musicien et instrument, ont un contact d'ordre formel, c'est

⁵ Nous sommes partis du présupposé qu'un Homme établissant une relation avec un instrument de musique était un musicien.

⁶ Définition donnée par le Trésor de la Langue Française Informatisé

ce qui apparaît de la manière la plus évidente. A cela s'ajoute le propre de la relation à but expressif : le fond, c'est-à-dire ce qui est sous-jacent. Or, comme dans tout mode d'expression, le fond ne peut se détacher de la forme : il existe car il est inscrit dans une forme.

Dans la relation qui nous intéresse entre le musicien et l'instrument, les niveaux d'interaction vont donc concerner :

- la forme (forme de l'instrument d'une part, et forme du corps d'autre part) et la mise en forme (interaction d'ordre physique, mise en mouvement manifeste) ;
- le fond : même si la forme de l'instrument prédestine en partie le fond, ce dernier dépendra essentiellement du musicien. Il s'agit du sens donné à l'expression, si l'on s'accorde sur l'existence de ce dernier.

C'est donc avant tout l'Homme-musicien qui conditionne la relation (et donc, qui peut choisir de la faire exister, voire évoluer), et ce à trois étages, (identifiables, mais séparés artificiellement pour la réflexion) : au niveau du corps, au niveau des sentiments (qui trouvent leur place symbolique dans le cœur), et au niveau de la pensée (qui permet la raison).

2) La dimension physique de la relation

Le premier niveau d'interaction le plus apparent a donc lieu autour de la forme, c'est-à-dire la dimension physique. Deux formes se mettent en relation l'une avec l'autre : que se passe-t-il ?

Au niveau physique, la relation va se manifester par une **mise en mouvement** par laquelle passe le musicien et que ce dernier **communique** à son instrument : d'où naît le mouvement ? Comment le musicien peut-il se préparer à ce mouvement ? Comment ce mouvement est-il transmis à l'instrument ? S'agit-il d'une transmission ?

En prenant en compte l'aspect fécond de la relation qu'est l'expression, tentons de comprendre ce qui autorise à cette dernière d'être le juste reflet du musicien.

a. Etablir le contact

Nous l'avons vu dans le premier chapitre la relation est déterminée par la mise en lien de deux éléments, et plus particulièrement par l'existence entre eux d'un contact (dans le sens d'un point d'attache) sans lequel il n'y a pas de relation possible! Où et comment s'établit-il au niveau physique dans la relation musicien-instrument ?

■ Les sens

Le contact est d'abord possible car l'homme dispose de cinq sens qui lui permettent de ressentir le monde qui l'entoure. En effet, vis-à-vis de ce dernier, une des deux possibilités qui s'offrent à lui est d'être dans un rapport de perception et de sensation de ce qui lui est extérieur (l'autre alternative étant d'agir).

Aussi, le premier niveau relationnel entre le musicien et l'instrument sera de l'ordre de ce contact sensoriel : il a lieu par l'intermédiaire de la vue, de l'ouïe, et bien sûr par le mode plus privilégié encore du toucher. Ainsi, la forme de l'instrument, au sens large, est perçue à ces différents étages sensoriels : les contours, le timbre, et la matière de l'instrument, principalement.

Pour un musicien, le contact qui permet directement l'expression se fait au niveau du **toucher** le plus souvent : évidemment, les mains, et de manière plus fine les doigts (et parfois la sensation de leur pulpe, à leur extrémité interne) sont concernés par ce niveau de la relation. Cependant, le contact privilégié dans la réalisation instrumentale peut se situer au niveau du souffle, pour un instrument à vent ou pour le chant. Les chanteurs évoquent souvent un « point d'appui » du souffle (*appoggio*, en italien).

■ Le musicien en contact avec ses propres sensations

Prenant en compte l'importance du contact, il nous paraît nécessaire que le musicien y soit attentif: cela équivaut donc à avoir conscience d'une sensation et cela mène à développer la sensibilité du toucher (qui fait partie de la somesthésie). Les enjeux de cette conscience représentent le fait de pouvoir la solliciter à tout moment, pour pouvoir si besoin renforcer la relation quand elle est fragilisée.

Une fois la connexion établie, le mouvement qui caractérise la relation musicien-instrument peut avoir lieu. Si l'on sollicite la définition du lien qui assimile celui-ci à un **enchaînement**,

nous pouvons admettre que le mouvement qui va du musicien à l'instrument durera tant qu'il n'y a pas de rupture dans la chaîne physique qui les relie. La fluidité de cet enchaînement semble donc être une des conditions importantes de la relation.

b. La fluidité du mouvement du corps

La continuité du mouvement que le musicien initie avec son corps a une importance particulière quant à l'expression qui en est issue : à chaque étape de son parcours, le mouvement du corps ne doit perdre de son « identité » de départ : si nous le comparons à une énergie, idéalement, et pour être fidèle à sa forme de départ, il ne devrait pas y avoir de déperdition.

Au niveau de la mécanique instrumentale, cette énergie développée par le corps se transformera en cinétique propre à l'instrument, que ce soit en une vitesse d'attaque ou en un débit d'air, par exemple. Au niveau corporel, l'énergie du mouvement traverse les neurones, les muscles et les tendons, les articulations (et bien sûr la peau) : la fluidité du mouvement peut-être remise en question à chaque étape du parcours, alors comment l'obtenir?

S'il n'y a pas de réponse toute faite à la question, plusieurs propositions peuvent nous permettre d'y voir plus clair :

■ La perception du corps

L'attention portée à l'état de tension des muscles (conscience kinesthésique), couplée à la sensibilité proprioceptive des articulations (sensibilité qui permet de prendre conscience de la position de tous les segments de son corps dans l'espace), peut amener le musicien à percevoir si le mouvement s'effectue dans la continuité (sans arrêt) ou par saccade, et le conduire à détecter rapidement les zones de tension musculaire, voire de blocage articulaire. Plus le musicien est conscient de la synergie qui s'effectue entre les chaînes musculaires et plus il a de chance de faire naître un mouvement souple et sans heurts.

■ Le jeu des équilibres

La fluidité du mouvement est rendue réalisable par l'existence de groupes musculaires opposés, destinés, soit à fléchir, soit à étendre un segment osseux par rapport à un autre : cette

disposition du corps humain permet un contrôle plus précis du mouvement : lorsqu'un muscle (ou un groupe musculaire) **agoniste** (muscle en jeu pour l'exécution d'un mouvement) fonctionne, un autre, opposé, est également sollicité pour équilibrer le mouvement : l'**antagoniste** : la maîtrise du corps est possible par cette compensation interne qui amène une présence souple et précise.

Par ailleurs, selon Joan Vayreda, qui s'est intéressé au Seitai japonais (art de guérison par le toucher), et à une de ses disciplines, le katsungen undo (« mouvement régénérateur »), *la naissance du mouvement consiste en la création d'un équilibre entre tension et relâchement*⁷. Donc, l'un ne va pas sans l'autre.

Le musicien, dans la relation qui l'unit à l'instrument, vivra un mouvement d'autant plus fluide et le transmettra d'autant plus fidèlement à son instrument, qu'il sera « conscient » de la précision de son mouvement mais aussi de sa sobriété (dans le sens de mesure). Alors comment développer cette conscience du mouvement ?

■ La volonté motrice

Comment et où naît la volonté d'agir ?

Les études menées par les neurologues conduisent à distinguer ce qu'on appelle, en général, « la conscience » qui mobilise plusieurs aires du cortex cérébral (partie grise des hémisphères cérébraux, encore appelé néo-cortex) dont particulièrement l'aire frontale, et la **conscience de la volonté d'effectuer un mouvement**. De la première découle l'« intention préalable » au mouvement, et de la seconde, « l'intention en action »⁸ : il semblerait que cette dernière dépende de la représentation mentale de l'acte moteur, et qu'elle loge dans l'aire pariétale du cortex. Ce qui est étonnant, c'est que des études sur des sujets ayant des lésions dans l'aire pariétale ont montré qu'il existe une anticipation de l'action volontaire dans une autre zone : ce ne serait donc pas l'intention consciente qui amorce le mouvement ! Par contre l'information, 350 millisecondes après, est transmise à l'aire pariétale, laissant à l'être humain la possibilité de **choisir** ou non d'effectuer ce mouvement 200 millisecondes plus tard ! Ces découvertes nous amènent à réfléchir sur l'intention d'acte moteur chez le musicien : l'anticipation de l'action jouera un grand rôle dans la justesse du mouvement.

⁷ *Seitai, le corps intelligent*. Joan Vayreda, Marsyas, n°16 décembre 1990

⁸ Termes cités dans l'article *La volonté d'agir est-elle libre* par Gilles Lafargue et Angela Sirigu, paru sur le site Internet www.univ.lille3.fr

Mais la volonté d'agir peut-elle suffire au musicien pour s'exprimer ? Quelles en seraient ces limites ?

Vouloir agir peut entraîner un sens unilatéral à la relation : et, la conséquence peut-être un musicien qui veut agir sur son instrument. Or, sans revenir sur les notions de sujet et d'objet précédemment abordés, et qui sont difficilement discutables, ne pourrait-on pas envisager, d'une part, le mouvement comme une création d'énergie (l'énergie d'intention reliée à la volonté), transformée en travail énergétique des muscles (couplé à la chaîne des articulations et des tendons) qui serait communiquée à l'instrument de musique ; et d'autre part, une autre forme d'énergie qui revient par le biais de l'instrument, et permet au musicien de retourner à son état d'équilibre ? C'est une première hypothèse évoquant que la réaction répond à l'action.

■ « Non-agir »

La deuxième hypothèse qui pourrait détourner le musicien des risques du volontarisme d'action, serait d'envisager que c'est sa musique intérieure qui vient à lui, et non pas que c'est lui qui lui donne naissance. Cela revient à considérer la musique comme faisant déjà partie intégrante du sujet...

Au niveau du mouvement corporel, cela peut permettre au musicien de rendre plus souple son corps, en inversant l'intention créatrice : il ne la ferait pas naître, mais elle viendrait à lui par l'intermédiaire de l'instrument. Cette vision du mouvement se rapproche du concept de « non-agir » qui caractérise le sage chinois Lao-tseu (-570/490 avant Jésus-Christ), en opposition à une conception de l'homme occidental qui serait plus dans l'action. Attention, l'expression de langage « non-agir » n'est pas à prendre comme une passivité ou une inertie mais comme l'acte qui libère l'énergie : selon les principes du Dao, il s'agit d'un abandon à la puissance intérieure de l'être et se dit en chinois « Wei-Wou-Wei » (agir sans agir).

Paradoxalement, cette démarche va de pair avec l'activité dans le mouvement. Mais, elle est à l'opposée de la notion d'anticipation de mouvement : en effet, l'action présuppose une volonté d'agir, un but et serait donc entravée par une pensée déterminée. En se libérant de son intellect, l'homme se montre **disposé** à accueillir ce qui se présente : l'action se déroule spontanément, authentique et en harmonie avec l'intuition intérieure.

Or, une telle « doctrine » est-elle compatible avec la relation qui unit le musicien et l'instrument ? Au-delà du contrôle que le musicien a sur son corps, et par conséquent sur

l'instrument, cette spontanéité défendue par Lao-tseu peut-elle exister dans la relation qui nous intéresse ?

La maîtrise de l'instrument ne peut-elle pas être un couplage de technique d'utilisation et de **disponibilité** du corps?

c. Préparation du mouvement ou disponibilité ?

Deux approches découlent de la réflexion précédente :

-une première, qui voit dans l'anticipation du mouvement une solution adaptée à la fluidité consécutive de ce dernier ;

- une seconde, qui encourage la disponibilité corporelle préalable au mouvement et qui se prolonge pendant celui-ci.

Ces deux conditions du mouvement sont-elles si antithétiques ?

Considérons tout d'abord la « disponibilité » qui peut paraître la plus abstraite d'entre elles. Le dictionnaire nous renvoie, en ce qui concerne la disponibilité, à la qualité d'une personne à prêter son **attention**, son temps à autrui, ou à d'autres intérêts que les siens.

De plus, l'adjectif « disponible » est comparable à ce qui est **libre**, dégagé de toute contrainte, de toute occupation. Le participe passé « disposé », lui, évoque le fait **d'être prêt**, et même **préparé**. Alors être préparé revient-il à être libre ?

Tout d'abord, est-ce bien un état ? En fait, se loge un paradoxe dans l'état et la disponibilité : l'état, en effet, se traduit par une forme de permanence d'un ou plusieurs caractères à travers le temps ; même s'il n'est pas forcément d'ordre définitif, il s'oppose à la notion de mouvement. Or, la disponibilité renferme justement la notion de possibilité et d'accueil d'une éventualité, donc le fait de rompre un équilibre... pour en retrouver un autre, et ainsi de suite. Etre disponible, c'est donc être prêt au changement, et donc au mouvement. La disponibilité se crée sur un terrain en équilibre dynamique, lieu de forces opposées qui se compensent.

Alors comment, physiquement, peut-elle se traduire ? Qu'implique le fait d'« être disponible » pour un musicien ?

Il faut pour cela reprendre la définition du mot « disponible » qui nous amenait au fait d'être libre ? Comment être libre physiquement ? En fait, la constitution même de l'Homme, celle d'un être vertébré, constitué de membres supérieurs, reliés à la colonne vertébrale par la ceinture scapulaire, et de membres inférieurs, reliés, eux, à celle-ci par la ceinture pelvienne, recèle la solution. Schématiquement, il s'agit d'un être vivant qui s'est constitué autour d'un axe, et dont les membres peuvent agir en fonction de ce dernier. La liberté des membres dépend donc de la liberté de l'axe et de sa souplesse!

Or, celles-ci dépendent de **la verticalité** : Alexander, par exemple, l'exprime en terme de direction, comme « penser vers le haut » qui signifie allonger la colonne vertébrale entre autres. Un autre exemple est celui de Marie-Louise Aucher, orthophoniste française qui a créé la psychophonie, précise l'importance pour le chanteur de retrouver sa verticalité s'il veut « rencontrer » sa voix.

Cependant, pour que la relation soit fluide et sans heurt, l'autre pan de la disponibilité corporelle repose sur celle des muscles : la verticalité a pour but, en réalité, de libérer les muscles des membres pour les rendre justement disponibles au mouvement : il s'agit pour le musicien de sentir une « juste tension » de son corps et c'est à ce niveau qu'intervient le sens de la proprioceptivité ainsi que de la conscience kinesthésique.

d. Comment naît le mouvement corporel ?

Cette action motrice du corps peut être vue sous plusieurs angles :

- Données physiologiques :

Les découvertes de la médecine occidentale sur le système moteur de l'être humain appellent à concevoir le mouvement dit « volontaire », se traduisant par la contraction des muscles striés ; ceux-ci, sous l'impulsion de signaux originaires du système nerveux central (système dit « pyramidal »), impliquant le néo-cortex, se contractent ou se relâchent. Cet ensemble interagit finement avec celui de la proprioceptivité et de l'équilibre (situé dans l'oreille interne).

- Théories du mouvement

Dans son article paru dans la revue Marsyas⁹, Hubert Godart décrit deux théories du mouvement chez l'homme : celles-ci ont en commun de s'appuyer sur le fait que le mouvement dépende de la **gravité**, conditionnée par l'attraction terrestre. Cependant qu'un premier type d'Hommes organise son mouvement de manière ascendante (en s'appuyant sur le bassin, ce qu'il nomme de « polarité terre »), un deuxième type d'individus a une organisation descendante (et a comme point d'appui la cage thoracique, de type « polarité ciel »), avec comme conséquence, une anatomie fonctionnelle différente en fonction de son schéma corporel. Les études montrent donc que le mouvement peut naître d'une zone d'appui différente en fonction de l'individu.

Cependant, dans le même article, il distingue trois niveaux du mouvement en fonction des « cerveaux » concernés (classification de Mac Lean) :

- **la motilité**, confiée aux zones archaïques du cerveau, met en place la partie anti-gravitaire du geste, et concerne la chaîne musculaire profonde : elle conditionne les deux types de mouvement vus précédemment ;

- **la motion**, confiée à la part émotionnelle due à l'activité limbique (partie médiale du cerveau, impliquée dans le plaisir) : c'est la zone passerelle qui, si elle est activée, peut permettre à un individu de ressentir la polarité (voir ci-dessus) qu'il ne connaît pas, en ressentant du plaisir. Il est à noter que cette région intervient aussi dans le processus de mémorisation ;

- **la motricité**, elle, est d'ordre volontaire, c'est-à-dire émanant du néo-cortex (cortex moteur, en relation avec le cortex pariétal, et l'intention motrice, que nous avons évoquée plus haut), et correspond au fonctionnement de la musculature périphérique (intervenant dans les gestes) et est reliée à l'abstraction du geste (sa représentation).

Ces différents étages de « lecture du mouvement », montre que la stratégie la plus adaptée, pour faire ressentir à un individu l'autre polarité verticale qu'il n'a pas développée prioritairement, n'est pas la voie directe (volonté corticale) mais celle, plus lente, impliquant

⁹ *A propos des théories sur le mouvement*, Hubert Godart, analyste du mouvement, article paru dans Marsyas, n°16, décembre 1990, revue trimestrielle de pédagogie musicale et chorégraphique, Paris.

d'une part, la mise en valeur du schéma préexistant, et d'autre part, la découverte du deuxième schéma par l'intermédiaire du plaisir.

Ces deux possibilités de naissance du mouvement correspondent à deux théories développées d'une part par Moshé Feldenkreis (appui sur la ceinture pelvienne) et d'autre part par Alexander (appui sur la ceinture scapulaire). Cependant, elles se rejoignent sur le fait que **le corps dans son intégralité est impliqué dans tout mouvement.**

L'exemple de la technique de F.M. Alexander parle d'« usage de soi » qui conditionne le fonctionnement tout entier de l'organisme. Cet « usage de soi » correspond, selon lui, à la façon dont chacun réagit **avec l'ensemble de sa personne** dans une situation : pour lui, chaque partie reflète le tout, chacune joue un rôle dans le mouvement engagé, et est donc **reliée aux autres.**

Notons que par cette simple expression « usage de soi », nous pourrions être renvoyés à la notion d'utilisation du corps comme un instrument, avec l'idée de contrôle sous-jacente: or, Alexander ne fait justement pas de distinction entre la chose contrôlée et le contrôle lui-même, ce qui éloigne sa pensée d'une conception propre à séparer la volonté (la pensée) et le corps (vu comme un outil au service de la pensée). Pedro de Alcantara¹⁰, musicien et professeur de Technique Alexander précise : *Pour que vos mouvements deviennent vraiment naturels, vous devez renoncer à tout contrôle sur ces mouvements.*

Aussi, devrions-nous comprendre cette tournure de langage, à la lueur de la Technique Alexander, comme l'adéquation fine entre penser puis agir : ce qui conditionne le bon « usage de soi », selon lui, sera avant tout le développement du contrôle kinesthésique, le principe d'inhibition du mauvais « usage de soi », la direction (mouvement associé à une pensée) et enfin le mouvement.

Pouvons-nous extrapoler cette approche du mouvement à la relation qui unit le musicien et l'instrument en avançant que toute partie (du musicien et de l'instrument) a son rôle dans le mouvement, et dépendra essentiellement de **l'unité de corps du musicien** (et surtout de la conscience qu'il en a), de la **continuité de lien** qui s'établit entre le musicien et l'instrument, et donc, entre l'instrument et le musicien?

¹⁰ *Technique Alexander pour les musiciens*, de Pedro Alcantara, Collection Médecine des Arts, Alexitère Edition, mai 2000.

Autre approche : le hara

Les orientaux situent le centre de l'énergie du corps, le hara, dans le ventre (environ, à 2 cm sous le nombril) cette énergie correspond à ce qui a engendré la vie, et voient en cet endroit le point de départ du mouvement, et même du rythme. Dans les arts martiaux tels que le karaté, le corps doit se mouvoir comme une unité. Le centre d'impulsion est le ventre (hanches et abdominaux), les membres transmettent la force produite. L'impulsion du ventre doit précéder et créer la technique.

Ces multiples appréhensions du mouvement montrent une réelle différence de conception et de ressenti et montrent qu'il n'y a pas une vérité sur la manière dont naît le mouvement. Mais quel peut-être leur point commun ? L'unité du corps dans le mouvement, c'est-à-dire un élan commun à tout le corps, couplé à la conscience de celui-ci semble être le caractère analogique de ces démarches.

Or, l'unité du corps du musicien suffit-elle à générer une relation épanouie qui sera garante d'une expression musicale juste (fidèle) ?

Un autre niveau de la relation, plus délicat à prendre en compte, car moins directement perceptible, est le fait que cette dernière, dans l'acte musical, est aussi **vecteur** de ce que nous avons d'abord nommé « fond ».

3) L'étage émotionnel de la relation en vue d'une expression incarnée

La deuxième dimension présente dans la relation menant à l'expression musicale est plus directement en rapport avec l'Homme : elle concerne les émotions et parfois les sentiments qui sont mobilisés, voire des intentions plus abstraites représentatives d'une vision de l'Art pour l'Art.

La question posée par l'incarnation de l'expression est complexe, et même, rejoint des territoires plus brumeux que l'investissement du corps que nous avons traité précédemment. La relation met en lien un homme qui vit (et donc se meut aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur de lui) et un instrument qui, symboliquement, vibre. Essayons de mettre en lumière ce qui pourrait favoriser « la mise en phase » du musicien avec son instrument.

- a. Le paradoxe du musicien ou, le musicien doit-il vivre ses émotions pour les exprimer ?

Un des grands mystères de l'interprétation en musique repose sur le fait de savoir si le musicien doit vivre ou représenter les émotions, ou les sentiments contenus dans la musique. Déjà Denis Diderot, philosophe du siècle des Lumières, en se référant au jeu des comédiens, avait soulevé le dilemme dans son œuvre posthume, paru en 1830, *Le paradoxe sur le comédien*.

La problématique qu'il a soulevé se retrouve dans une de ses correspondances¹¹ : *c'est un beau paradoxe. Je prétends que c'est la sensibilité qui fait les comédiens médiocres ; l'extrême sensibilité les comédiens bornés ; le sang-froid et la tête, ses comédiens sublimes*. Présenté sous forme de dialogue, *Paradoxe sur le comédien* est un écrit théorique sur l'art de l'acteur. Le paradoxe dont il est question tient au fait que le comédien, pour traduire et provoquer une émotion, doit garder son sang-froid. Le jeu n'est donc pas affaire de sincérité mais élaboration développée par l'exercice et la pratique (le comédien doit s'entraîner devant sa glace et choisir un modèle à construire et à imiter !).

Or, cette idée peut-elle s'appliquer à la création artistique en général, dans ses rapports avec la réalité, la sensibilité, la vraisemblance ? Diderot exprime le fait que le comédien ne doit pas compter sur sa sensibilité (apprendre à « canaliser ses émotions », dirait-on aujourd'hui ...), en travaillant beaucoup sur la psychologie des personnages. Le paradoxe du comédien est le paradoxe de celui qui est partagé entre sa **sensibilité** et sa réflexion. *C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme*, écrit Diderot. Entre passion et réflexion, inspiration et travail, le comédien doit savoir choisir. *La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie (...). Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout*, ou encore en évoquant les qualités premières d'un grand comédien : *Moi, je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille*.

Donc, Diderot exprime le fait que le comédien doit **mettre à distance** sa sensibilité dans le but d'une plus grande lucidité quant à son jeu. Mais, un musicien peut-il se mettre à distance de sa sensibilité et quelles en sont les conséquences ?

¹¹ Compte-rendu paru dans la *Correspondance* du 15 octobre- 1^{er} novembre 1770 de Denis Diderot.

A ce stade de la réflexion, nous nous questionnons donc sur la portée de deux alternatives (imiter ou vivre) pour le musicien et la relation dans laquelle il est engagé ?

Examinons les deux alternatives et leurs répercussions.

Tout d'abord, que signifie « représenter » en musique ? Le simple fait de « représenter » implique qu'il y ait quelque chose à représenter, donc que la musique soit chargée d'un sens, d'un message. Accepter ce simple fait a déjà fait coulé beaucoup d'encre dans le monde des musiciens... Bien sûr, il est plus facile de trouver un crédit à cette affirmation dans des musiques d'opéra ou encore de style romantique, qui véhiculent en leur sein un message plus immédiat. Nous ne sommes cependant pas obligés de trancher sur l'existence d'un sens inhérent à la musique, car le simple fait que la musique doive être jouée pour exister réellement (et non rester en pensée) peut suffire à soulever la question de la représentation : jouer et représenter se rapprochent-ils ? Y a-t-il déjà représenter dans jouer ?

Le terme « représenter » renvoie au fait de rendre effectivement présent à la vue, ou à l'esprit de quelqu'un donc représenter la musique correspondrait d'abord au fait de la rendre **effective**, donc de la jouer dans un instant présent.

Pour Diderot, le comédien devrait savoir **imiter** la nature de l'Homme après l'avoir observée. Mais le musicien peut-il imiter les émotions contenues dans la musique ?

Peut-il rendre sensible l'expression s'il n'est pas **concerné** ?

Le terme « incarner » renvoie à l'interprétation, et même, à l'identification, dans le domaine du spectacle : nous comprenons que la grande question est de savoir si l'artiste, qu'il soit musicien ou comédien, décide de franchir ou non la barrière **qui le met en contact avec sa sensibilité intime**, et de comprendre également comment, en vivant l'émotion ou l'intention chargée d'un sens, il en garde le contrôle...

b. Solliciter la mémoire des émotions

Une fois de plus, c'est le musicien qui conditionne le fait que des émotions peuvent sortir de la relation qu'il entretient avec son instrument. Si Diderot évoque une mise à distance dans l'art de la représentation, une autre suggestion pourrait peut-être résider dans la clarté du musicien, c'est-à-dire de sa transparence quant aux émotions qu'il voudrait

transmettre. Nous avons évoqué l'identification possible dans l'incarnation de l'expression musicale, mais encore faut-il qu'elle soit une évidence pour le musicien. Peut-être est-ce de cette **lucidité** dont parle Diderot. Elle implique que le musicien soit en mesure d'identifier le sens de ce qu'il exprime, sens qui se partage entre émotions (ou sentiment, voire impression) et intention relative à la pensée, que nous évoquerons plus loin.

Le musicien peut-il exprimer des émotions qu'il n'a pas préalablement identifiées et vécues (de près ou de loin) ? Dans la musique occidentale dite savante, des indications de caractère laissées par le compositeur peuvent aider le musicien à orienter son discours ; cependant, celles-ci ne sont pas toujours mentionnées, le musicien peut choisir **d'y associer** une idée, une émotion, un sentiment, un caractère, et donc d'interpréter : il s'identifie intérieurement à son geste musical (mouvement physique). En tout cas, au-delà de l'élan qu'il transmet physiquement à l'instrument, il est mu par un mouvement intérieur, difficilement visible extérieurement, naissant de ce qui pourrait s'appeler **l'intention**, au sens où elle mobilise l'individu de manière profonde.

L'intention peut-elle, de la même manière que la volonté motrice se transforme parfois en volontarisme, se transformer en volonté d'intention ?

Sans doute importe-t-il que le musicien reste disponible intérieurement, pour accueillir les émotions dégagées par la musique qui se déroule... Cependant, dire ceci, c'est accepter que le musicien doive vivre les émotions où le mène la musique. Alors peut-il encore garder une forme de distance vis-à-vis de son expression, tel un « spectateur », quand il est traversé par une intention ? Pour se rapprocher du discours de Diderot, plus le musicien aura en mémoire un référentiel intérieur (en terme de ressenti émotionnel, qu'il aura vécu et accepté comme tel), plus il sera à même d'être comme traversé, tel un canal, par son intention et ceci, jusque dans son instrument. Il n'en sera pas pour autant moins disponible et donc lucide sur son expression musicale. C'est peut-être en cela que réside la mise à distance dont parle Diderot.

c. La confusion des émotions

Sans aller jusqu'à dire qu'elle peut se voir mise en péril, la relation est du moins fragilisée si l'intention n'est pas claire (perte de sens). D'un autre côté, que se passe-t-il si le musicien ressent une émotion étrangère à la musique ? Intérieurement, il s'éloigne du sens de l'expression et donc automatiquement de son instrument. Nous parlons ici d'émotions très éloignées de la musique, reliée à l'attitude psychologique du musicien, telles que la peur de

jouer, la gêne, l'énervement, ou l'agitation. Une expression incarnée, s'il en est, implique une présence à soi-même au-delà de toutes immixtions d'émotions parasites.

La disponibilité peut se trouver (mais ce n'est pas forcément le cas pour tous les musiciens) par la recherche d'un « calme intérieur », préalable à la relation. On peut alors comparer cette attitude à l'expression de langage : « dans une bonne disposition »...

d. Unir le corps et les émotions

L'alliance de la disponibilité corporelle (autour d'une tension juste) à la disponibilité intérieure (comparable à une attitude d' « éveil », dans le sens d'une ouverture) seraient la voie pour une relation musicien- instrument fluide, transparente à la manifestation de ce qui ne l'était pas.

4) Rôle de la pensée dans la relation musicien-instrument

Pour que la pensée ne soit pas source d'une distanciation, il était essentiel d'évoquer préalablement l'unité, recherchée tant au niveau physique qu'au niveau de la dimension émotionnelle.

a. Choix d'acception du terme «pensée »

Il faut distinguer la pensée comme faculté et la pensée comme manière d'user de cette faculté.

- La pensée comme faculté

Descartes la voit comme l'activité psychique dans son ensemble, et dans le langage courant elle représente les facultés tant psychiques, affectives qu'intellectuelles : ces dernières regroupent la connaissance, la raison, la capacité de jugement, la représentation (mémoire, souvenir).

- La pensée comme manière d'user de cette faculté

Elle regroupe l'intention et la volonté (au sens de la conscience du but visé), l'analyse et la synthèse, l'imagination (créativité s'appuyant partiellement sur la mémoire).

b. Intervention de la pensée dans la relation

Comment la pensée du musicien s'inscrit-elle dans la relation qui le lie à l'instrument ?

La variété de facultés cognitives que renferme le terme de « pensée » va permettre à la relation d'être considérablement enrichie. Elles représentent, cependant, avant tout, la possibilité qu'a l'homme, dans son expression artistique, de **choisir**. Et, c'est à ce titre que l'acte de création relève de l'impulsion engendrée aux niveaux physique et émotionnel, mais également au niveau de la pensée, carrefour des choix intimes du musicien, issus de ses capacités d'analyse et de synthèse, et surtout de **transformation** de la somme de ses mémoires.

Nous comprenons que la pensée de l'homme peut être impliquée dans deux phénomènes :

- un processus de structuration de l'expression issue de la relation, dans sa forme et dans son fond : nous le comprenons comme une distanciation, qui éloigne symboliquement de l'acte de « faire » ;
- la « conscience globalisante » du jeu, synchronisée à la perception et l'action corporelles, ainsi qu'au sentiment – ou émotion - mobilisé.

La structuration de l'expression

La conception du son (que ce soit sa durée, son timbre, son intensité, et bien sûr son contexte) demande une **évaluation** de la pensée, préalable au temps effectif de la relation, tout autant qu'un **recul** suite à celle-ci.

Ces deux moments s'appuient sur le pouvoir analytique de la pensée du musicien, qui aura **identifié** auparavant ce qui tient de la forme et du fond de l'expression d'une part, et sur sa capacité de synthèse, permise cette fois par la mise en corrélation des connaissances et représentations mémorisées.

Cette pensée permet la construction cohérente de l'expression, donc agit ici sur le fruit de la relation, à savoir la musique. Elle a un rôle d'architecte et participe à la mise en forme, et par ce biais permet de suggérer un sens.

Cependant, que se passe-t-il au moment de la relation ? Quelle est la conséquence d'une pensée-architecte pendant la relation ?

L'avantage de ce processus est de donner, en effet, l'occasion au musicien de réagir en « temps réel » sur l'expression qu'il est en train de construire : cette distanciation (à mettre en correspondance avec le fait que le comédien puisse être son propre spectateur selon Diderot) est alors permise par la comparaison immédiate d'un pressenti et d'un résultat sonore. Cette qualité offre au musicien d'adapter sa relation à ce résultat et le place dans un état de **réaction** : il est devenu son propre auditeur.

Or, là où l'avantage peut devenir un inconvénient déstabilisant la relation, c'est quand cette réactivité de la pensée s'apparente à un jugement. Non pas que ce dernier soit à proscrire, mais le moment où il se déploie doit-il correspondre au temps du jeu ? Pour Pedro de Alcantara, professionnel de la Technique Alexander, le temps de l'action implique de renoncer à tout jugement : *Si vous vous attachez non au but final mais aux moyens appropriés par lesquels ce but peut être atteint, il vous sera suffisant d'agir, même si vous ne deviez pas atteindre le but que vous vous êtes fixé. (...) vous devez alors être disposé à agir sans vous soucier de savoir si vous agissez correctement pendant l'exécution de toute l'action. Il faut suspendre son jugement sur ce qui est bien ou ce qui ne l'est pas et agir avec indifférence à l'égard du résultat final de ses actions.*

Si le jugement (supposé ici négatif) survient, la disponibilité du musicien à ce qu'il est en train de vivre, a de grandes chances d'être réduite et la relation fine qui le conduit à s'exprimer risque d'être provisoirement affaiblie. Sans compter que cette faille est la porte ouverte à des pensées incongrues, relevant, elles, de la psychologie du musicien...

Le musicien devrait réserver sa capacité de jugement pour un temps hors du champs de l'action : *Regarde avant de sauter et n'hésite pas dès lors que tu as décidé de sauter.* (Cornelius L. Reid, chanteur)

La conscience globalisante

Les scientifiques localisent la pensée dans le cerveau ; cependant, ils n'ont pas encore élucidé le mystère de la conscience globale de soi, celle qui permet à un être de se situer en tant que sujet saisissant intérieurement et extérieurement son unité. Malgré ce manque, les études de Mac Lean ont tout de même mis en valeur le fait que toute activité mentale serait le résultat d'une coopération des trois unités fonctionnelles du cerveau (reptilienne, limbique et néocorticale) : la conscience que nous évoquons serait celle qui permet à l'homme d'avoir connaissance de ses états, de ses actes et **de leur valeur**. Elle est relative, donc, à une forme d'attention.

L'ACCORD ENTRE LE MUSICIEN ET SON INSTRUMENT

1) L'unité retrouvée

Nombre de musiciens parlent de leur instrument comme d'un prolongement de leur être, à tel point qu'ils l'envisagent comme une partie d'eux mêmes. Pourtant, pour beaucoup d'autres, également, cette relation n'est pas toujours évidente si bien qu'il peut parfois s'installer une sensation de lutte entre les deux protagonistes de la relation, établissant alors plus un rapport de force, souvent révélateur d'une volonté mal dirigée. Alexander évoque, comme étant un des « dangers » premiers du musicien par rapport à son geste musical, le fait de vouloir « foncer droit au but », négligeant chaque étape du mouvement. Cela revient à négliger les moyens en ne visant que le but (par exemple bien jouer de son instrument, réaliser une œuvre en concert, etc.).

Or, qu'est-ce qui est le plus important pour la relation, sinon le contact étroit qu'**entretient** le musicien avec son instrument ?

Nous avons tenté dans le chapitre précédent de mettre en lumière ce qui intervenait dans la relation pour que celle-ci soit la plus fine possible, et de telle manière à ce qu'elle féconde une expression musicale révélatrice de l'être qui l'a engendrée.

Les différents « niveaux » de la relation ont été artificiellement séparés pour mettre en valeur ce qui pouvait éventuellement la fragiliser. Qu'aurions nous intérêt à présent à souligner ?
L'unité !

De quelle unité parlons-nous ? Nous parlons de l'unité qui rassemble l'instrument et le musicien, de telle manière à réduire la distance « illusoire » qui les sépare : ce n'est pas une fusion dans le sens où leur identité propre ne disparaît pas, mais un accord, qui permet que l'instrument se mette à vibrer à l'unisson de celui avec lequel il est en contact : il se traduit par une mise en mouvement générale, où tout l'être du musicien, mu de l'intérieur vers l'extérieur, se communique à l'instrument, et est nourri, en retour, par le son de ce dernier.

Ainsi, l'unité pourrait se traduire par la **continuité** qui existe entre le musicien et l'instrument, comparable à celle que l'on trouve dans la calligraphie japonaise, art de tradition millénaire

pratiquée comme une voie en Extrême-Orient (*Shodô*, la Voie de l'écriture) : celle-ci est non seulement une expression d'art mais aussi un accomplissement, celui de toute une vie. Selon le moine Kûkai, le **pinceau tire** et porte cette force que l'encre visualise sur le papier. L'instrument est perçu comme initiateur de l'expression... L'intensité jaillit dans la pointe du pinceau, glisse dans l'encre : *le geste n'est ni prémédité ni réfléchi, il est concentré, condensé. Le calligraphe trace sans hésitation et propulse le sens dans la brièveté de cet instantané. Calligraphier n'est pas seulement bien écrire, c'est ne pas hésiter. Toute hésitation altère le sens. Elle trouble la sincérité de l'être qui, à cet instant, se dévoile.*¹²

Il s'agirait donc plutôt d'une continuité que d'une fusion, parce que la relation a besoin de laisser un espace nécessaire à la musique. Celle-ci, nous l'avons remarqué dépend pour une grande part de l'unité du musicien « en lui-même », à la fois soutenue par une disponibilité mais aussi par ce que l'on nomme « concentration », c'est-à-dire ce qui est **réuni**. Les deux termes disponibilité et concentration ne sont pas antinomiques, au contraire, mais plutôt complémentaires, et préservent la relation de ce qui pourrait être pris comme des perturbations (intérieures comme extérieures). Si elles surviennent, et ce dans l'idéal, elles sont des informations qu'accueille le musicien. Ces deux qualités se retrouvent souvent dans la notion plus globalisante de **conscience**, comme pouvait le penser un maître en arts martiaux tel que Bruce Lee : *la concentration telle qu'on la conçoit habituellement est synonyme de convergence vers un point unique à l'exclusion de tout autre, alors que la conscience est globale et n'exclut rien. Un esprit concentré n'est pas un esprit attentif, mais un esprit qui jouit d'une pleine conscience peut se concentrer.*

2) Comment le musicien vit-il la relation ?

a. Un autre lien sous-jacent...

L'harmonie de la relation dépend souvent d'une autre dimension que nous avons volontairement omise dans le chapitre précédent : en effet, si nous avons évoqué le contact, la continuité, la fluidité, la communication d'une intention que nécessite la relation pour exister,

¹² *Au fil du pinceau, la calligraphie japonaise*, Louise Boudonnat et Harumi Kushizaki, Seuil, 2002

nous n'avons cependant pas souligné l'importance de la **rencontre** initiale qui fonde la relation et sa pérennisation.

Et pourtant, la ou les premières rencontres du musicien avec son instrument sont souvent déterminantes. Le choix de ce dernier n'est jamais anodin, et il est essentiel qu'il ait « lieu ». Fréquemment, il y a plusieurs raisons qui justifient ce choix : sa forme, son timbre, son pouvoir d'évocation, bref une sorte de correspondance entre lui et le musicien et ses attentes : une image qui nous vient à l'esprit serait celle d'un instrument qui résonne à l'unisson du musicien qui le met en vibration. D'ailleurs, lequel des deux vibrent ? serait la question que tout auditeur devrait se poser en les écoutant...

Néanmoins, ce ne sont pas tous les musiciens qui ont eu la possibilité de choisir leur instrument : pour certains, il n'y a d'ailleurs pas de lien « affectif » qui se greffe à la relation et cela n'a pas toujours de conséquence néfaste pour cette dernière. A l'extrême, d'autres évoquent le lien d'intimité très fort qui existe avec leur instrument, presque de l'ordre de l'affection.

L'important n'est-il pas que la rencontre ait lieu, et se renouvelle, si possible en conscience ?

b. La mémoire de la relation comme atout

La conséquence des considérations précédentes est de se demander si l'unité peut se prolonger si le musicien n'a plus son instrument à disposition. Nous sommes tentés de croire qu'avec la même intensité qu'un rapport de force, voire une rupture, pourrait s'établir entre eux, de manière comparable, une relation très intime peut naître. Et ce, à tel point, que le musicien « joue » sans son instrument : en sollicitant la mémoire du contact, la mémoire de tout ce qui est en jeu dans la relation, et que nous avons évoqué dans le deuxième chapitre, le musicien peut continuer à vivre sa relation en l'imaginant. L'exemple du pianiste Glenn Gould en témoigne : celui-ci affirmait que *le secret pour jouer d'un instrument réside-partiellement- dans la manière dont on arrive à s'en séparer.*

L'abstraction de l'instrument ne signifie pas que la relation n'existe plus, car celle-ci repose aussi sur la représentation mentale que le musicien en a, et donc il peut la renforcer en de telles circonstances. En fait, cette représentation constitue la mémoire de toutes les expériences vécues à son contact physique, et peut être activée indépendamment de ce dernier.

La technique de la **visualisation** s'appuie sur cette mémoire : issue initialement des outils thérapeutiques développés par les psychologues et psychanalystes, elle s'appuie sur le fait que toute personne est capable de faire surgir des images mentales (souvenirs ou visions imaginaires) : elle s'appuie sur le processus de suggestion, sur une approche analytique et enfin fait appel aux sensations corporelles mémorisées.

Comment justifier que la relation puisse s'enrichir d'une telle approche ?

Justement, cette fois, par la mise à distance physique de l'instrument qui permet, autant que l'autorise le silence, de réenvisager l'expression instrumentale avec du recul et ce « sang-froid » dont parlait Diderot. Imaginer le corps se mouvoir, entrer en contact avec l'instrument, tandis que l'imagination permet de concevoir une répercussion immédiate sur la musique. Imaginer la musique sans son instrument, quel tremplin pour le jeu réel ! Cela permet d'envisager la musique comme jaillissant de l'être musicien : l'instrument est, symboliquement, déjà en lui. Une autre relation se dessine : celle de l'Homme et de sa musique. C'est à ce titre que ce dernier peut recourir à la force de son imagination et s'appuyer sur la mémoire de son vécu musical pour consolider son lien à l'instrument.

c. Le temps

Nous avons souligné le rôle de la mémoire dans le « suivi » de la relation, il nous reste à comprendre quelle place a le facteur temps. Il nous faudra alors distinguer deux types de temps :

- Tout d'abord, le temps dans sa longueur, celui qui permet de parler d'un « avant » et d'un « après » ;

Nous ne pouvons occulter le facteur-temps dans le sujet qui nous intéresse, car chaque relation, comme l'a si bien démontré Einstein, se voit dépendre de la dimension temporelle. Les liens qui réunissent le musicien et l'instrument se voient transformés par le temps, dans le sens où ce genre de relation n'est pas définitive mais placée dans une dynamique, c'est-à-dire en perpétuelle **évolution** : ces fils invisibles peuvent être plus ou moins ténus ou vigoureux, et le temps leur permet de changer.

Nous ne pourrions remettre en question le fait que du temps de « contact » entre l'instrument et son musicien va dépendre l'enrichissement du jeu de ce dernier. A ce sujet, nous avons déjà évoqué l'expression qui découle de la relation, et nous aborderons plus tard ce qui relève du jeu : il est temps de soulever ce qui est de l'ordre de l'**expérimentation** de l'instrument, car il nous apparaît que cette dernière et le temps sont deux facteurs qui vont largement encourager « l'accord » entre le musicien et son instrument. L'idéal serait de voir comment expérimentation et **répétition** ne sont pas nécessairement contradictoires. En effet, l'une porte en elle la notion de nouveauté, de découverte, sans forcément de but admis. L'autre évoque bien trop souvent, et à l'extrême, le rabâchage. Patrick Macdonald a reformulé ainsi le principe de répétition, dans l'optique de la Technique Alexander : *si tu ne réussis pas du premier coup, n'essaie plus, du moins pas de la même façon*. Pedro de Alcantara de surenchérir : *Ne faites pas de nouvelle tentative ; faites quelque chose de complètement différent*.

Une autre vision de la répétition proposée par Brigitte Bouthinon-Dumas¹³ montre que celle-ci est surtout bénéfique quand elle n'est pas mécanique ; elle s'effectue alors avec le temps comme allié (et non dans la hantise du temps perdu) et avec la conscience : *L'attention efficace n'est que la conscience tactile et cérébrale. C'est à partir de ce moment là que peut intervenir le travail sur la répétition. (...) La répétition est positive dès qu'elle est approfondissement*.

Dans son livre, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*¹⁴, E. Herrigel, philosophe allemand, évoque l'importance de la répétition du geste quand il raconte son apprentissage du tir à l'arc au Japon : pensant d'abord que celui-ci ne lui prendrait pas trop de temps, il s'est vu, en fait, rester plusieurs années pour commencer à comprendre cet art. *C'est vers cette absolue maîtrise des formes que tend l'enseignement japonais. S'exercer, répéter sans cesse le déjà répété, continuité de progrès sur de longs espaces, telles sont ses caractéristiques. (...) Le maître ne hâte rien, l'élève s'avance progressivement sans précipitation, personne n'est pressé*.

Qu'apporte cette expérience de la relation à travers un temps long et répété ? Elle permet justement d'établir un référentiel de plus en plus vaste et varié de situations de jeu, celui-ci autorisant ainsi la comparaison entre des ressentis et la remise en question de ceux-ci.

¹³ *Mémoire d'empreintes*, Brigitte Bouthinon-Dumas, pp 35-36, Cité de la Musique, 1993

¹⁴ Opus cité, pp56-60

D'autre part, l'**intégration** d'un savoir-faire instrumental, car il faut bien l'évoquer, est un processus qui s'inscrit inévitablement dans le temps. Evidemment, il varie d'un musicien à l'autre, et encore d'un instrument à l'autre, et donc d'une relation à l'autre.

- La relation vécue dans l'instant

Une autre forme du temps est celui, encore plus insaisissable, car non inscriptible (à part justement dans le mouvement), de l'instant qui, pour être appréhendé doit être vécu pour ce qu'il est. Quel est l'enjeu de l'instant pour le musicien ? L'unité tant recherchée ne vaut que parce qu'elle s'inscrit dans un instant éternellement renouvelé : la présence à soi, vécue au travers de la relation, implique celle du temps, et se transforme en geste de création : que ce geste existe dans l'interprétation d'un texte ou dans l'improvisation, il implique une forme de **spontanéité**, et paradoxalement une forme de lâcher-prise (côtoyant la maîtrise gestuelle, élaborée, elle, au cours d'un temps plus long) et que seul l'instant offre. Nous retrouvons une fois de plus cet équilibre fragile fait de distanciation et de contact, ici par rapport à la dimension temporelle !

3) Le jeu : quelle importance pour la relation ?

« Le musicien joue (de) son instrument » ou encore « le musicien joue avec son instrument » : ces expressions de langage montrent à quel point la relation semble **indissociable du jeu**, celui-ci étant défini couramment comme une activité divertissante et désintéressée. Il est reconnu que le jeu est également, et entre autres, admis comme activité thérapeutique ou pédagogique. Le jeu possède donc plusieurs vertus :

- Il est gratuit ; « c'est une finalité sans fin » : en ce sens, le jeu est **ludique**, c'est-à-dire que *sa motivation n'est pas l'action efficace sur la réalité mais la libre expression des tendances instinctives, sans aucun contrôle d'efficacité pragmatique.*¹⁵ Le musicien joue avec son instrument et cela implique l'immédiateté de l'instant que nous évoquions précédemment : il est « dans le jeu ». Par ailleurs, se dégage du jeu la notion d'expérimentation.

¹⁵ Définition du terme *ludique* empruntée au Trésor de la Langue Française Informatisée.

- Il est agréable : le **plaisir** est étroitement associé au jeu. Toujours selon les découvertes, dans les années 70, du chercheur américain Mac Lean, le plaisir dépendrait du cerveau intermédiaire, dit limbique (situé entre le néo-cortex et le cerveau reptilien) qui gère la vie émotionnelle, affective et sociale et joue un rôle dans la mémoire : si le système limbique apprécie les stimuli intérieurs ou extérieurs, il active la zone du plaisir du cortex (sensation de **satisfaction**) et inversement, si l'information n'est pas appréciée, il y a déplaisir et le fonctionnement normal du cortex est **inhibé**. Il semble donc essentiel que la relation soit basée sur le jeu, si l'on se place en observateur de cette dernière, sur un plan pédagogique, car il facilite l'apprentissage : c'est ainsi que des méthodes d'apprentissage rythmique et musical telles que la méthode Dalcroze s'appuie dessus.

Nous avons parlé du rôle de la mémoire pour renforcer la qualité de la relation : il est prouvé à présent que le plaisir y joue un rôle : *on pense que le système limbique jouerait un rôle important dans la formation de la mémoire à long terme. Sélectionnée pour ses « vertus » par le système limbique, une information chargée émotionnellement va provoquer l'activation du cortex et s'engraver d'autant plus profondément qu'elle sera positive pour le sujet.*¹⁶

¹⁶ *Cerveau-musique et émotion : pour une neuro-pédagogie musicale*, Richard Delrieu, article paru dans Marsyas, n°11 septembre 1989, revue trimestrielle de pédagogie musicale et chorégraphique, Paris.

CONCLUSION

Cette réflexion sur l'établissement et le maintien de la relation entre le musicien et son instrument nous a offert la possibilité de mettre à jour toutes les dimensions d'ordre physique, émotionnelle, et conceptuelle qui y sont liées et **qui engendrent l'expression musicale**. Cependant, nous n'avons volontairement pas abordé ce qui tient du ressort psychologique et affective de la relation : nous tenions à utiliser le terme de « musicien » et non celui d'« instrumentiste » qui suggère plus une identification à l'outil qu'à l'expression musicale. En effet, peuvent se greffer d'autres considérations dont nous connaissons l'existence et qui pourraient à elles seules faire l'objet de recherches approfondies : il s'agirait en quelque sorte du « pourquoi », au sens large, de la relation.

L'Homme-musicien peut facilement être partagé par la dualité à laquelle le prédispose sa conscience, celle de la mise en forme et celle du sens de l'expression. En effet, une part importante du jeu musical instrumental ne réside-t-il pas dans l'alternance d'une conscience de l'instant du jeu et d'une mise à distance permise par la pensée et la mémoire ? Equilibrer ces deux pans inhérents à la relation constitue une chance supplémentaire à la manifestation du mouvement intérieur qui anime le musicien et permet le souffle créateur.

De manière idéale, le musicien et l'instrument s'accordent de manière à former, pendant le temps du jeu, une unité vibrante, dès lors capable de s'intégrer à un contexte : c'est ainsi que se crée une autre unité, plus grande encore, englobant l'espace résonant et le public.

Ce mémoire nous aura aidé, d'une part, à ouvrir de nouvelles portes de réflexion sur le jeu instrumental et à élargir les pistes de recherches qui en dépendent, et, d'autre part, nous aura donné l'envie d'approfondir divers domaines : ceux qui touchent au mouvement physique et à la notion de contact, par exemple, ou encore ceux qui concernent le domaine psychologique que nous évoquions plus haut. Mais, c'est avant tout sur le terrain pédagogique que ces questionnements et approfondissements nous emmènent : tenter de situer cette relation, et ce qui la conditionne, sera d'une aide considérable pour **évaluer** celle qu'entretient un élève avec son instrument, et pour lui permettre de la renforcer en vue d'une expression musicale plus juste.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française, 1997

Dictionnaire étymologique de la langue Française, Presses Universitaires de France, 1975

Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc, E.Herrigel, Dervy-livres, 1970

Mémoire d'empreintes, Brigitte Bouthinon-Dumas, Cité de la Musique, 1993

Au fil du pinceau, la calligraphie japonaise, Louise Boudonnat et Harumi Kushizaki, Seuil, 2002

Le paradoxe sur le comédien, Denis Diderot, Flammarion, 1981

Technique Alexander pour les musiciens, Pedro de Alcantara, Collection Médecine des arts, Alexitère, 1997

Articles

Articles parus dans *Marsyas*, revue trimestrielle de pédagogie musicale et chorégraphique, Cité de la Musique :

- Marsyas n°2 août 1987

Pédagogie instrumentale : la question du Maître, Jean-Pierre Peuvion

- Marsyas n° 11 septembre 1989

Voyage dans les hémisphères, Cerveau-musique et émotion : pour une neuro-pédagogie musicale, Richard Delrieu.

- Marsyas n°16 décembre 1990

Le corps qui pense, Joy Kane

Le jeu instrumental des androïdes musiciens, Jean Haury

Le corps émerveillé, Dominique Dupuy

A propos des théories sur le mouvement, Hubert Godart

Seitai, le corps intelligent, Joan Vayreda

Sites Internet

www.académie-française-française.fr

Dictionnaire

www.atilf.atilf.fr

Trésor de la Langue Française Informatisé

www.univ.lille3.fr

La volonté d'agir, Gilles Lafargue et Angela Sirigu