

# Imaginaire et plasticité gestuelle du musicien

dans l'acte d'interprétation d'une œuvre musicale écrite

Emmanuel QUIQUEMELLE

Mémoire réalisé sous la direction de Laurent GOOSSAERT

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION .....	p. 3
I) <b>Imaginaire et création : de la pensée au langage artistique</b> .....	p. 5
1) <b>L’imaginaire du compositeur</b> .....	p. 5
2) <b>Les fonctions de l’imaginaire</b> .....	p. 6
a) <b>Exister</b> .....	p. 6
b) <b>Construire puis créer</b> .....	p. 7
c) <b>De l’imaginaire au langage</b> .....	p. 7
3) <b>Le langage, élément porteur de sens</b> .....	p. 8
a) <b>Sa nécessité</b> .....	p. 8
b) <b>Le geste musical</b> .....	p. 9
II) <b>Le geste et l’œuvre</b> .....	p. 11
1) <b>Dans les différentes formes d’art</b> .....	p. 11
2) <b>Le cas particulier de la musique</b> .....	p. 12
3) <b>Les points de subjectivité</b> .....	p. 14
a) <b>La notation</b> .....	p. 14
b) <b>Le contexte</b> .....	p. 15
III) <b>Plasticité du geste et intention musicale</b> .....	p. 17
1) <b>Gestes - intentions : corrélations, unicité, une relation absolue ?</b> ....	p. 17
2) <b>Les rôles de la plasticité du geste</b> .....	p. 19
a) <b>Plasticité et affect</b> .....	p. 19
b) <b>Plasticité et intellect</b> .....	p. 20
3) <b>Le geste vocal : le plus fidèle reflet d’une pensée musicale ?</b> .....	p. 22
CONCLUSION .....	p. 23
BIBLIOGRAPHIE .....	p. 25

## INTRODUCTION

Si l'on cherche à définir l'expression « œuvre d'art », il est possible de trouver cette définition dans certains dictionnaires :

« *Production de l'esprit, du talent ; écrit, tableau, morceau de musique, etc.* »<sup>1</sup>

Il me paraît intéressant d'en expliciter les premiers termes. Une production est l'« *action de produire, de faire exister* »<sup>2</sup>. Une production de l'esprit est alors l'action de faire exister une pensée. Une œuvre d'art permet donc, si l'on s'en tient à ces deux définitions, à une pensée artistique d'exister. Ainsi, sans vouloir ici tenter d'expliquer plus précisément le concept d'œuvre d'art, je voudrais juste relever les deux notions qui s'y dégagent implicitement : la notion de pensée se rapproche de celle d'imaginaire, et l'idée d'action implique la présence de mouvements physiques : les gestes. Ainsi, imaginaire et gestes pourraient-ils être liés à travers le concept d'œuvre d'art ?

Afin de tenter de répondre à cette vaste question, il convient de bien préciser le cadre de ma recherche. Je m'intéresserai plus particulièrement au cas de la musique, et plus spécifiquement je serai amené à traiter plus en profondeur le cas de l'interprétation d'une œuvre écrite. En effet, le répertoire instrumental dit « classique », sur lequel repose historiquement notre culture musicale, est constitué presque intégralement d'œuvres écrites, dont la pérennité est assurée par les interprètes. Aussi, l'acte d'interprétation est précisément « l'action de faire exister » une œuvre musicale écrite. C'est la raison pour laquelle, au fur et à mesure de ma réflexion, j'axerai le propos autour de l'acte d'interprétation.

Par ailleurs, je souhaite traiter, dans ce travail de recherche, du geste musical en tant que mouvement physique et non comme intention (geste artistique). Afin d'éviter toute confusion terminologique, j'utiliserai pour désigner le geste physique le terme de « geste plastique », et parlerai donc de « plasticité du geste » artistique.

De nombreuses questions sont d'ores et déjà soulevées : quel est le lien entre l'imaginaire de l'interprète et sa plastique gestuelle ? La plasticité gestuelle du musicien joue-t-elle un rôle dans l'acte d'interprétation d'une œuvre ? En tenant compte de notre définition première impliquant la présence d'un imaginaire comme élément source d'une œuvre, je tenterai de répondre à toutes ces interrogations en organisant mon propos autour de cette problématique : la plasticité du geste, en phase avec un imaginaire, a-t-elle un rôle en elle-même ?

---

<sup>1</sup> Encyclopédie Universalis Larousse,  
<http://www.larousse.fr/LaroussePortail/encyclo/XHTML/EUL.Online/explorer.aspx>

<sup>2</sup> Dictionnaire Le Petit Larousse, 1993

Je serai amené, dans un premier temps, à expliciter la notion d'imaginaire en la reliant à l'idée de création artistique. Je tenterai de comprendre par quels procédés peut-on passer de la pensée au langage artistique. Dans un second temps, je m'intéresserai au rapport du geste (et de sa plasticité) à l'œuvre d'art et à l'œuvre musicale en particulier. Enfin, j'établirai des liens entre la plasticité du geste instrumental et les intentions musicales qui lui sont associées. A terme, cette démarche a pour but d'initier en moi des pistes de réflexions pédagogiques : doit-on développer en premier chez l'élève instrumentiste son imaginaire (et les intentions musicales qui en découleront) ou au contraire le geste instrumental ? Dans quelles mesures la notion de plasticité du geste musical peut-elle servir l'apprentissage d'une pratique instrumentale ?

## **I) Imaginaire et création : de la pensée au langage artistique**

Il me paraît fondamental, avant de s'intéresser plus spécifiquement aux questions liées à la problématique de l'interprétation, de commencer notre étude à sa source : la conception et la création d'une œuvre. Nous pourrions d'autant mieux comprendre par la suite les relations étroites qui peuvent exister entre la plasticité d'un geste musical et la notion d'imaginaire. Je voudrais donc commencer mon propos par la définition de ce que j'appelle l'« imaginaire du compositeur ».

### **1) L'imaginaire du compositeur**

Il est bien évident que chaque œuvre d'art possède une histoire qui lui est propre, et que les processus d'élaboration, aboutissant à sa création, diffèrent selon les arts, les époques et les personnes. Prenons le cas de la musique qui nous occupe plus particulièrement : on ne peut nier le fait que Bach, par exemple, ne composait pas dans la même optique que Chopin ou Liszt. En revanche, me semble-t-il, chaque œuvre d'art constitue le reflet d'une pensée plus large, qu'elle soit caractéristique d'un homme, d'une culture ou d'une époque selon les cas.

Ainsi, dans des contextes précis, chaque artiste lorsqu'il crée, transforme sa pensée (et un certain nombre d'« images » qui lui sont associées) en œuvre d'art. Bien entendu, le chemin inverse est possible : l'œuvre d'art peut nous renseigner sur la pensée initiale créatrice qu'elle véhicule par conséquent. Le processus de création d'une œuvre d'art peut se définir comme une « matérialisation » de la pensée, dans le sens où un artiste transcrit cette pensée dans quelque chose de concret, de sensoriel, que l'on donne à voir ou à entendre. J'appellerai alors « imaginaire du compositeur » l'ensemble des images liées à sa pensée initiale, présentes dans son esprit, dont l'œuvre -ou les œuvres- en sont le reflet.

L'imaginaire d'un compositeur générant une œuvre d'art contient alors son intention initiale, son contexte de vie, son contexte de diffusion et de production, etc.

Intéressons nous plus particulièrement à la notion d'imaginaire. Est-elle philosophiquement et historiquement en rapport avec la création musicale ? Nous tenterons d'en dégager les principales fonctions.

## 2) Les fonctions de l'imaginaire

La notion d'imaginaire en philosophie évolue historiquement. Mais en prenant du recul, on observe des points communs entre les différents courants philosophiques. Je vais tenter ici de dégager trois axes principaux, trois « fonctions » de l'imaginaire : exister, créer / construire et enfin comprendre (l'imaginaire découlant sur le langage).

### a) Exister

Imaginer signifie « *se représenter par l'esprit des objets ou des faits réels ou jamais perçus, de restituer à la mémoire des perceptions ou des expériences antérieures.* »<sup>3</sup> Imaginer constitue donc une faculté de l'esprit humain en rapport avec la notion de « pensée ». Suivant le célèbre adage de Descartes « *cogito ergo sum* », on peut donc dire qu'imaginer c'est exister. Il en va de même pour le concept d'imaginaire tel que le décrit J. Lacan : l'imaginaire caractérise « *l'ensemble « symbolique/imaginaire/réel » qui reflète le désir dans l'image que le sujet a de lui-même.* »<sup>4</sup> Utiliser et développer l'imaginaire revient à travailler l'image de soi, donc à s'affirmer en tant qu'être humain, à exister.

Plus encore, Lacan « *repense l'imaginaire non pas comme possibilité de création [...] mais comme un effort de l'individu pour combler un manque à être.* »<sup>5</sup>

La nécessité d'exister constitue pour l'homme une recherche permanente et l'imaginaire lui permet de se sublimer, de combler un manque. A travers l'art (prenons ici l'exemple de la musique) l'homme se crée une identité qui lui permet de s'affirmer en tant qu'individu.

« *La musique révèle en elle une aptitude exceptionnelle à exprimer une vérité humaine fondamentale* »<sup>6</sup>.

Par son écoute, on y voit son mode de vie, son pays, son passé, sa géographie. « *Le terme qui résume cet héritage est celui d'imaginaire, avec tout ce que cela comporte d'images réelles mais aussi de représentations symboliques et allégoriques* »<sup>7</sup>

Imaginaire et existence semblent donc se confondre. On ne peut imaginer que ce que l'on est, ou se servir de ce que l'on est pour imaginer et se développer.

---

<sup>3</sup> Dictionnaire Le Petit Larousse, 1993

<sup>4</sup> Hélène VEDRINE, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Librairie Générale Française, 1990, p. 132

<sup>5</sup> *Idem*

<sup>6</sup> L'éducation Musicale, Education musicale et imaginaire, un exemple au Maghreb, N°531/532, mars /avril 2006, p. 24

<sup>7</sup> *Idem*

## b) Construire et créer

Repartons de la définition de Lacan qui nous parle « *d'effort pour combler un manque à être* ». Au-delà de l'idée d'existence, nous pouvons parler également de « construction ». Comblé un manque à être n'est rien d'autre que se construire. C'est une des idées que défend Hélène Védrine dans son ouvrage intitulé « *Les grandes conceptions de l'Imaginaire* ». Elle conçoit « *l'imagination comme un pouvoir de construction* »<sup>8</sup>.

Au-delà du fait que l'individu « existe », il cherche à se développer en permanence car c'est un être pensant. L'imaginaire lui permet de construire sa personnalité. Pour cela, Hélène Védrine définit l'imaginaire comme un élément générateur d'originalité, de changement, qui permet à l'individu de se remettre continuellement en question : « *l'imagination n'est rien d'autre que l'intrusion de l'étrange dans le familier, la position de l'ambiguë dans le banal.* »<sup>9</sup>

En ce sens elle rejoint la pensée de Kant, qui place l'imaginaire « entre sensation et raison » et pour qui l'imagination devient alors productrice. Il dépasse l'idée de la construction de soi et considère l'imaginaire comme un outil de production. Voilà qui nous ramène aux arts : l'imaginaire devient création. Utiliser l'imaginaire pour se construire, puis pour construire et créer. L'artiste est un créateur et il utilise son « être » comme ressource première.

## c) De l'imaginaire au langage

De cette notion de création, découlant de celle d'imaginaire, nous aboutissons logiquement à la question du langage et du sens de l'œuvre. Si l'artiste utilise son imaginaire comme pouvoir de construction, encore faut-il que son message soit compréhensible. Le langage devient nécessité. Voilà peut-être, à travers la question du langage, l'une des toutes premières conceptions de l'imaginaire datant de l'Antiquité.

Platon définit ainsi l'imaginaire : « *Entre science et fiction, l'imaginaire travaille sur le langage* »<sup>10</sup>. Il le conçoit comme une sorte de monde (un pont) entre les choses de l'esprit et celles de la terre, entre l'abstrait et le concret. « *Un monde de croyance, d'idées, de mythes, d'idéologies dans lesquelles baigne chaque individu* »<sup>11</sup>. Rapprochant l'imaginaire du langage, il en fait une condition indispensable à toute vie en société.

---

<sup>8</sup> Hélène VEDRINE, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Librairie Générale Française, 1990, p. 154

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 58

<sup>10</sup> Hélène VEDRINE, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Librairie Générale Française, 1990, p. 9

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 10

Aristote, sans parler de « langage », rejoint les idées platoniciennes. Il relie l'imaginaire à la notion d'intellect. Pour lui, l'imaginaire sert la compréhension des choses du monde : « *A condition qu'on considère l'imagination comme une sorte d'intellection.* »<sup>12</sup>

Bien que différents, ces deux points de vue se recoupent : le langage ne sert-il pas en premier lieu à se comprendre entre individus ? La notion d'intellect d'Aristote rejoint pleinement la question du langage, par sa recherche de sens. Platon le dit lui-même quand il explique sa conception de l'imaginaire.

« *Loin des jeux de la mimésis, elle cherche des vibrations, des déplacements, des productions de sens.* »<sup>13</sup>

Il admet ainsi lui-même cette corrélation entre langage et intellect.

On constate qu'une relation forte unit dans l'histoire de l'art le concept d'imaginaire et les intentions artistiques. Il me semble que les notions que nous venons de dégager sont en lien étroit avec la création artistique au sens large. Ne devient-on pas artiste pour créer, dans le but de se comprendre, de comprendre ou faire comprendre le monde, donc pour exister soi-même. A travers l'utilisation d'un langage qui lui est propre, l'artiste se construit et construit son œuvre.

### 3) Le langage, élément porteur de sens

#### a) Sa nécessité

Référons-nous ici à Gaston Bachelard à propos du langage.

« *Dès que l'on met le langage à sa place, à la pointe de l'évolution humaine, il se révèle dans sa double efficacité : il met en nous des vertus de clarté, et ses forces de rêves.* »<sup>14</sup>

Nous pouvons donc dégager chez Bachelard deux « fonctions » au langage. « *Force de rêves* », le langage renvoie directement à l'imaginaire. Cette remarque complète ce que nous évoquions dans le paragraphe précédent. L'imaginaire travaille sur le langage, et réciproquement. Ainsi, s'intéresser au langage musical nous renseignera indubitablement sur l'imaginaire associé.

Mais au-delà de ce double lien, Bachelard nous apprend que le langage met en nous « *des vertus de clarté* ». Cela corrobore ce que nous pressentions déjà : langage et sens sont liés. Le langage

---

<sup>12</sup> Aristote, *De Anima*, 431a

<sup>13</sup> Hélène VEDRINE, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Librairie Générale Française, 1990, p. 42

<sup>14</sup> BACHELARD Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Imprimerie de la manutention à Mayenne, 1982, p. 302

constitue en premier lieu un élément de compréhension ; le langage musical en est un très bon exemple. Aucun musicien ne joue une pièce en se contentant de réaliser le plus fidèlement possible toutes les indications figurant sur la partition. Pour qu'elle prenne vie, il faut lui donner du sens.

*« En effet si se servir d'un schéma structurel semble simple, encore faut-il imprégner cette structure d'un sens, qui n'apparaît que dans l'existence même des matériaux en devenir. »<sup>15</sup>*

Lorsque Claire Renard nous parle de « schéma structurel », elle fait référence aux différents éléments qui constituent le langage musical.

Le langage, porteur de sens, permettrait alors la transmission de l'œuvre, dont le message peut être véhiculé à travers le temps et les personnes.

### **b) Le geste musical**

Etablissons le schéma représentant la vie d'une œuvre de sa création à sa transmission :

Imaginaire (du créateur) → acte créateur → œuvre → transmission (à un public) → nouvel imaginaire (des personnes réceptrices généré par l'œuvre)

Bien entendu, l'imaginaire d'un public récepteur d'une œuvre ne correspond pas nécessairement avec l'imaginaire initial du compositeur. La façon dont chacun se saisit de l'œuvre diffère selon les cultures, les lieux, les personnalités, etc. Ainsi chaque œuvre trouve autant d'échos différents que de personnes qui en prennent possession.

Si nous transposons ce schéma général à la musique, nous obtenons une chaîne sensiblement différente, du fait de la nécessité d'un acte d'interprétation pour assurer la transmission d'une œuvre :

Imaginaire du compositeur → musique (à l'état de conception) → notation → imaginaire de l'interprète → interprétation → imaginaire des personnes réceptrices

L'acte d'interprétation me semble alors prendre une importance capitale, dans la mesure où l'interprète établit seul le lien entre la pensée du compositeur et le public auquel la pièce est destinée. Le geste musical donne vie à l'œuvre, mais contient aussi l'essence de l'œuvre.

*« Comme intermédiaire entre la pensée musicale et le son produit, le geste traduit tout ce que l'auteur a voulu mettre dans le son, et quand il est musical, c'est qu'il est précisément ajusté à*

---

<sup>15</sup> RENARD Claire, *Le geste musical*, Edition Hachette, Van de Velde, 1982, p. 105

*l'émotion et à l'intention de son auteur. Le geste est donc de la plus haute importance dans la fabrication d'un son, puisque c'est lui qui véhicule la pensée »<sup>16</sup>*

Le geste musical, alors porteur du sens et de la pensée de l'œuvre, constitue l'élément central de la vie de l'œuvre, il est le lien entre la pensée (l'imaginaire) du compositeur et le nouvel imaginaire généré chez les personnes réceptrices de cette œuvre, le public.

En opposition à l'idée que la musique, à travers un geste musical, est porteuse de sens, Stravinsky pensait que « *la musique est impropre à exprimer quoi que soit.* » Je ne pense pas qu'il sous-entendait, disant cela, que la musique n'exprime aucune émotion. Préférant généralement enregistrer lui-même ses œuvres, il avait probablement peur des possibles déformations que l'interprète pourrait apporter à sa musique, n'ayant pas les mêmes intentions musicales que lui. Sa remarque induit donc que la pensée musicale est primordiale et sa réflexion corrobore finalement mes propos.

La notion d'imaginaire semble être en corrélation avec la création artistique. A travers plusieurs fonctions que nous avons tenté d'identifier, l'imaginaire permet à l'homme d'exister, de se construire et de créer. L'œuvre d'art est alors la « matérialisation » d'une pensée, et l'artiste pour transmettre son message au travers de l'œuvre doit utiliser un langage. En ce qui concerne la musique, un des éléments clés dans la transmission de l'œuvre est le geste musical, car c'est lui qui véhicule la pensée de l'œuvre. Par un geste physique, l'acte de jouer, le musicien redonne vie à l'œuvre. Le geste, en tant que geste physique, disons désormais geste plastique, ne peut qu'avoir une importance particulière. Est-il porteur d'un affect en lui-même ? Est-il le reflet direct de l'imaginaire ?

Afin de répondre à toutes ces interrogations, nous allons désormais nous intéresser aux rapports qui existent (ou non) entre le geste plastique et l'œuvre d'art, en traitant plus particulièrement le cas de la musique.

---

<sup>16</sup> RENARD Claire, *Le geste musical*, Edition Hachette, Van de Velde, 1982, p. 85

## II) Le geste et l'œuvre

Il convient de rappeler dans un premier temps que le geste, en tant qu'élément physique - entendons par là l'acte de se mouvoir dans l'espace- découle directement de la notion d'imaginaire à laquelle nous nous sommes intéressés jusque là. Le geste constitue la matérialisation d'une pensée, et à ce titre il en est le reflet. Henri Bergson, dans son essai sur la relation du corps à l'esprit, va dans ce sens :

*« L'analyse psychologique doit se repérer sans cesse sur le caractère utilitaire de nos fonctions mentales, essentiellement tournées vers l'action. »<sup>17</sup>*

Aussi, s'intéresser au geste physique, et donc à sa plasticité, revient à traiter de l'imaginaire.

### 1) Dans les différentes formes d'arts

En fonction de l'art auquel nous nous intéressons, le geste n'a pas le même rôle ou n'intervient pas au même moment dans la transmission d'une œuvre d'art. Je voudrais souligner ici trois cas précis qui me paraissent représentatifs des interactions possibles entre une œuvre d'art et le geste plastique :

- le geste comme élément producteur d'une œuvre : c'est le cas de la peinture ou de la sculpture. Le geste produit une « œuvre-objet », qui sera présentée à un public. L'œuvre dans ce cas est figée, elle ne changera plus avec le temps. Le message qu'elle porte, représentatif de l'imaginaire du créateur, sera lisible à travers elle. Mais c'est bien un geste physique qui l'a générée. Le geste se pose comme une action concrète, reflétant et synthétisant une pensée artistique.

- le geste est partie intégrante de l'œuvre : la danse par exemple. Il devient ici mouvement dansé, et chorégraphie. Le geste, en association avec une musique, est constitutif de l'œuvre, la danse étant un art du mouvement. Nous pouvons commencer alors à utiliser le terme de plasticité d'un geste, dans le sens où le geste physique possède un affect et un langage qui lui est propre.

- le cas de la musique me semble être plus complexe. Le geste produit des sons, qui, dans leur globalité, constituent une œuvre musicale. Lors de l'acte d'interprétation d'une œuvre musicale, le geste physique ne crée pas l'œuvre (puisqu'elle a déjà été conçue par un compositeur), mais ne constitue pas l'œuvre non plus. Cependant, le geste de la plume du compositeur peut prendre une importance : nombreux sont les instrumentistes baroques qui travaillent directement à

---

<sup>17</sup> BERGSON Henri, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Quadrige/PUF, Paris 2004, p. 9

partir du manuscrit original du compositeur. Le graphisme renseigne parfois sur l'intention du compositeur : on peut y déceler de la nervosité, du stress dans le trait (Vivaldi par exemple). Ce sont autant d'intentions précieuses pour l'interprète. Au contraire il arrive parfois que certains manuscrits soient très difficiles à décrypter (ceux de Schubert par exemple).

Poursuivons cette réflexion d'un point de vue de l'affect. Comment est-il créé dans les différents cas que je viens d'explicitier ? En peinture, l'affect est généré spontanément en regardant l'œuvre. Le geste n'intervient pas directement dans la création d'un affect, mais sa qualité, sa précision, sa justesse confèrera à l'œuvre résultante un affect plus ou moins important. En ce qui concerne la danse, le geste associé à la musique, crée de l'émotion. En musique, le geste génère des sons qui porteront un affect. Mais les sons produits par le musicien sont la résultante directe du geste instrumental. Si les sons portent en eux un affect alors le geste également, pour deux raisons fondamentales :

1° le geste se veut le reflet, la matérialisation de la pensée,

2° il porte nécessairement un affect en lui-même, sinon les sons produits, l'œuvre musicale n'en porterait pas non plus.

Ainsi, nous pouvons utiliser les termes de « plasticité du geste musical », dans le sens où le geste, en tant que mouvement, est porteur en lui-même d'un message artistique.

Le cas de la musique -art du temps- est particulier : l'œuvre est éphémère. C'est la raison pour laquelle elle nécessite un acte d'interprétation. Intéressons-nous plus précisément à cette question.

## **2) Le cas particulier de la musique**

L'œuvre pour être pérenne nécessite un acte d'interprétation. Ce n'est pas l'acte de reconstitution de la pièce qui a de l'importance en soi, mais la différence de point de vue global de la part du public qu'il implique. Prenons l'exemple d'une peinture : « *La femme assise dans le jardin* », de Claude Monet. Au premier coup d'œil, on repère principalement le contraste de couleurs saisissant entre le jardin vert foncé et la maison d'un jaune éclatant en arrière plan. La vision globale de l'œuvre est immédiate. Puis on voit la femme assise au premier plan et les arbres sur le côté. A terme, on remarque les fleurs sur la pelouse, la finesse des arbustes au fond du jardin, les traits du visage de la femme etc. En tant que récepteur, face à une peinture ou une sculpture, on observe l'œuvre du général vers le particulier. Plus nous restons en présence de l'œuvre, plus notre perception va s'affiner au fil du temps. Le cas de la musique est inverse parce que la musique est un art du temps. L'auditeur a un positionnement particulier face à l'œuvre. On

entend en premier lieu des « détails », des séquences qui s'enchaînent, mais on ne peut avoir une vision globale de l'œuvre que lorsqu'elle est à son terme, soit quand elle n'existe plus. Cette différence de point de vue me semble importante dans la problématique qui nous occupe : en effet, puisque l'œuvre est éphémère, qu'on ne peut l'appréhender dans sa globalité que lorsque qu'on ne l'entend plus, alors tous les éléments donnés à voir et à entendre pendant l'acte d'interprétation sont autant de « détails » oeuvrant à une compréhension globale ultérieure. Par conséquent, le geste (et sa plasticité) prend une dimension supplémentaire. Ce que l'artiste donne à voir à l'auditeur complète ce qu'il donne à entendre. Au même titre que la musique elle-même, la plasticité du geste contient une part du message, porte en elle la pensée de l'artiste (donc a priori un part de celle de l'auteur) et dégage un affect. On peut donc dire que la plasticité du geste à une importance dans le processus de transmission d'une œuvre.

L'exemple du chef d'orchestre en est l'illustration la plus évidente. Dirigeant son orchestre, il exécute des gestes dont le but est de générer chez les instrumentistes d'autres gestes producteurs de sons. Le chef possède sa propre plasticité gestuelle, mais du fait de la présence d'instrumentistes intermédiaires entre le geste initial et le son produit, sa plasticité gestuelle n'est pas toujours le reflet du son créé. Richard Strauss, par exemple, prenait généralement le parti d'une gestuelle la plus neutre possible, ce qui n'exclue pas en retour une très grande musicalité de l'orchestre. Au contraire, on entendait déjà le son de l'Orchestre Philharmonique de Berlin à travers le geste de Karajan.

Attardons-nous également sur le cas de l'interprète. Dans notre culture occidentale (basée sur l'écrit), l'interprète restitue une œuvre par la partition qui est à sa disposition. Il est interprète de la partition, créateur de l'œuvre par le geste. Il s'agit à mon sens d'un acte double de restitution. Pour trouver le geste juste, celui dont la plasticité s'accordera à l'intention, le travail sur et autour de la partition me paraît capital. C'est par la partition que l'interprète va trouver les éléments nécessaires à son interprétation. Il va pouvoir ainsi tenter de retrouver l'imaginaire du compositeur, l'essence de la pièce, ce pour quoi elle a été écrite.

Au fond, ce travail de recherche est nécessaire pour l'interprète. Il doit appréhender l'œuvre dans son ensemble, pour pouvoir ensuite la proposer à un public qui devra comprendre cette globalité que lorsqu'il aura terminé de jouer. Le geste instrumental est la clé de voûte d'une œuvre. Sa plasticité semble être le reflet de cette globalité.

Il me paraît alors naturel de s'attarder maintenant sur deux éléments auxquels est confronté tout artiste lors de son travail : la notation et le contexte de l'œuvre. Ces deux éléments constituent des « points de subjectivité » pour le musicien, car ses choix d'interprétation (donc la plasticité de son geste instrumental également) seront déterminés par l'analyse de la partition et des codes de notations qui sont propres. La question du contexte est différente : il conditionnera l'écoute de

l'auditeur et orientera dans un sens ou dans l'autre son imaginaire, en corrélation avec ce qui lui est aussi donné à voir : la plasticité de l'interprète.

### 3) les points de subjectivités

#### a) La notation

S'interroger à propos de la notation n'a de sens que si l'on parle d'interprétation de musiques écrites.

Une partition ne constitue pas la musique en soi. Elle ne restera toujours que des pages de papier sur lesquelles on a codifié la musique. Rappelons, comme le dit Claire Renard, que « *la notation n'est pas nécessaire à l'existence de la musique* », mais « *qu'elle sert à décrire des phénomènes musicaux* »<sup>18</sup>.

Le premier acte d'interprétation est alors axé autour de la partition. Le travail de l'interprète est justement de décoder sa partition, afin d'en redécouvrir le sens. Bien entendu, savoir décrypter une partition sous-entend de connaître l'évolution du langage musical et des codes de notation allant de pair avec cette évolution. C'est la question du style, au sens large. La gestuelle d'un instrumentiste dépendra directement de sa capacité à connaître ou non le style de la musique qu'il interprète. Prenons le cas d'un pianiste : il ne jouera pas de la même manière des notes écrites *staccato* dans un nocturne de Chopin et dans une pièce de Bartok. Dans le premier cas, le pianiste jouera ces notes plutôt *portando* de manière à inclure le détaché dans une ligne mélodique avec beaucoup de grâce ; dans le second cas, il privilégiera le côté percussif du piano. Les deux gestuelles qui en découlent sont opposées : un léger soulèvement du poignet empreint d'une grande souplesse pour Chopin, un geste plus percussif, vertical et rebondit pour Bartok. Ces deux gestes antinomiques ne produiront certainement pas la même impression visuelle, on peut donc dire que leur plasticité est différente. L'interprétation de la partition conditionne pleinement la plasticité future du musicien : de l'analyse qu'il en fera, découlera alors sa pensée musicale, son imaginaire qui donnera naissance à sa plasticité gestuelle.

Osons une parenthèse pédagogique à ce propos : la partition peut représenter un obstacle lors des premières phases d'apprentissage de la musique, dans la mesure où elle empêchera l'élève d'acquérir son imaginaire propre. En se contentant de jouer ce qu'il voit, il oubliera de penser sa musique. Jouer de la musique dénuée de sens ne permettra pas un développement et un épanouissement artistique de l'enfant.

---

<sup>18</sup> RENARD Claire, *Le geste musical*, Edition Hachette, Van de Velde, 1982, p. 122

« Si elle (la partition) vient trop tôt dans l'éveil musical, elle risque de gommer la conscience née de l'écoute intime du temps et de ne reproduire qu'un déroulement sonore dénué de tout sens réellement musical. »<sup>19</sup>

## b) La question du contexte

A chaque musique correspond un contexte de création précis : la fonction religieuse des cantates de Bach, l'intimité du salon parisien des nocturnes de Chopin, le grandiose et les fastes des opéras Wagnériens etc. Connaître le contexte dans lequel a été écrite une pièce me semble une évidence (on se rapproche d'ailleurs du travail sur la partition dont je parlai précédemment). En revanche, une musique peut-elle être transmise et comprise en dehors de son contexte original ? Prenons l'exemple qui nous est proposé dans la revue L'édition Musicale n°531 à propos de la diffusion au Maroc de musiques arabo-andalouse.

« D'autres nous ont dit, alors qu'ils n'entendaient rien à la musique arabo-andalouse, leur émerveillement d'avoir découvert celle-ci en l'écoutant dans son contexte de lumière, de parfum et de sonorités caractéristiques des territoires maghrébins. »<sup>20</sup>

Cet exemple prouve qu'une musique est beaucoup mieux perceptible et compréhensible lorsqu'elle est proposée dans son contexte original. Des personnes qui n'entendaient rien à cette musique -donc qui ne la connaissait pas (ou très peu), qui avaient déjà porté un jugement négatif a priori- ne l'ont appréciée qu'en l'écoutant sur place, immergées dans la culture de son pays d'origine. Cette expérience soulève à mes yeux plusieurs remarques importantes :

- Est-ce que jouer une musique en dehors de sa culture d'origine, de son contexte de création a un sens ? Prenons l'exemple des musiques tibétaines associées aux rituels bouddhistes dans les temples...
- Le contexte géographique, culturel, dans lequel on propose une musique influe sur la perception des personnes réceptrices. Si l'aspect visuel intervient dans la perception d'une œuvre, la plasticité gestuelle du musicien aussi. Dans un sens, la plasticité gestuelle est un des éléments du contexte d'écoute d'une œuvre, au même titre que la décoration des lieux et autres éléments auxquels j'ai déjà fait allusion.

Le contexte semble donc primordial pour comprendre une œuvre. Comment transmettre aujourd'hui des œuvres datant de plusieurs siècles, s'il est nécessaire pour le public d'être immergé dans le contexte initial pour comprendre le message ? Comment permettre la réception d'une pièce de Lully, par exemple, sans être au château de Versailles... Il est bien entendu

---

<sup>19</sup> RENARD Claire, *Le geste musical*, Edition Hachette, Van de Velde, 1982, p. 121

<sup>20</sup> L'éducation Musicale, *Education musicale et imaginaire, un exemple au Maghreb*, N°531/532, mars /avril 2006, p. 24

impossible de systématiquement réassocier une musique à son contexte de composition. Cela n'empêche pourtant pas la compréhension des œuvres. Le problème soulevé ici est celui du temps qui passe. Comment une œuvre d'art traverse-t-elle les siècles ? Une fois encore le cas de la musique est différent. Une peinture ou une sculpture, qui sont des objets finis, ne changent pas avec le temps (en admettant qu'ils soient correctement conservés...). En revanche, le regard des personnes sur cet objet va changer ainsi que l'analyse qu'ils en feront en fonction de l'évolution de leur culture, de leur imaginaire... Dans le cas d'une œuvre musicale écrite, la partition ne change pas. Mais plusieurs siècles plus tard, la facture instrumentale a considérablement évoluée, les interprètes disposent d'une culture radicalement différente, le statut du musicien n'est plus le même etc.

Alors la question du contexte est relative. S'il est plus aisé de comprendre une musique dans son contexte initial, il n'est pas impossible de la recevoir en dehors. L'important est de saisir l'essence de l'œuvre, d'en comprendre le sens profond. Alors, par son attitude et sa plasticité, le musicien pourra orienter l'écoute du public, et faire renaître dans l'imaginaire de ce public le contexte originel de l'œuvre. La plasticité du musicien sera le reflet d'une époque, d'une société, d'une pensée.

La question du contexte dans lequel évolue l'interprète prend également de l'importance, à travers le cas des musiques de films. Le geste instrumental est alors influencé par la perception visuelle. La musique doit impérativement se calquer sur l'image, illustrant un mouvement précis des personnages, ou amplifiant un affect existant. Dans les films muets de Charlie Chaplin, la musique influe directement sur la perception, conférant à l'image une émotion particulière. Changer de musique reviendrait à changer l'affect.

Il me semble une nouvelle fois nécessaire d'ouvrir une parenthèse pédagogique pour clore ce chapitre. Il me semble évident, en tant qu'enseignant de la musique, de ne surtout pas omettre la question du contexte dans l'apprentissage des œuvres que nous proposons aux élèves.

En premier lieu, il peut être intéressant de proposer un support visuel aux élèves dans le but de favoriser l'apprentissage d'un geste technique par l'imaginaire.

D'autre part, une bonne compréhension du contexte d'écriture d'une pièce, (procure quelques repères à propos de l'époque dans laquelle la pièce a été écrite, de la société, de la fonctionnalité ou non de la pièce etc.), permettra à l'élève de développer son propre imaginaire au service de son interprétation. Comprendre le contexte va conditionner sa façon d'être (en lien avec l'imaginaire développé) et sa plasticité gestuelle. Permettre à un élève d'entrer immédiatement dans l'œuvre avec des intentions musicales et une attitude gestuelle en corrélation, me semble pour l'instant très profitable. Cela permettra une étude plus rapide de l'œuvre et une appréhension des difficultés techniques dans un contexte musical précis. Ainsi, chaque élève sera plus à même de

développer une personnalité qui lui sera propre, et de trouver une attitude plus juste, plus en lien avec la musique. C'est d'ailleurs le point de vue que développe Heinrich Neuhaus dans son essai intitulé « L'art du piano » :

*« C'est pourquoi j'insiste pour que l'enseignement de la musique précède ou accompagne celui de la technique. »<sup>21</sup>*

On a traité de la nécessité d'un imaginaire source et de la place du geste dans l'acte de création et de restitution. Il est évident que le geste musical, en temps que plastique, n'existe que s'il a un sens. Il doit créer de l'émotion à un public et orienter son imaginaire. Le geste plastique est donc le dernier maillon de la chaîne de retransmission, et c'est lui qui crée directement l'affect. Dans quelles mesures plasticité du geste et intention musicale sont-elles alors liées ?

### III) Plasticité du geste et intention musicale

#### 1) Gestes - intentions : corrélations, unicité, une relation absolue?

Nous avons préalablement établi un lien entre intention musicale et geste musical. Bergson parle « *d'analyse psychologique essentiellement tournée vers le caractère utilitaire de nos fonctions mentales, tournées vers l'action.* »<sup>22</sup> Il est intéressant de relever que Bergson emploie les termes « *caractère utilitaire* » à propos de nos fonctions mentales. La réflexion, l'imagination, les concepts doivent avoir une raison concrète pour exister. Cet aspect matérialiste des fonctions mentales se traduit par un geste physique, « *l'action* ». Ainsi, penser nécessite d'agir. Donc, pour revenir à notre sujet, c'est bien la pensée musicale qui induit les mouvements du musicien. L'intention prime sur le geste.

Bergson va plus loin dans sa réflexion.

*« Cette pensée s'accompagne de la représentation d'images, [...] et ces images elles-mêmes, ne sont représentées à la conscience sans que se dessinent, à l'état d'esquisses ou de tendances, les mouvements par lesquels ces images se joueraient dans l'espace – je veux dire, imprimeraient au corps telles ou telles attitudes, dégageraient tout ce qu'elles contiennent implicitement de mouvement spatial. »<sup>23</sup>*

---

<sup>21</sup> NEUHAUS Heinrich, *L'art du piano*, Van de Velde, Paris, 1971, p. 89

<sup>22</sup> BERGSON Henri, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Quadrige/PUF, Paris 2004, p. 9

<sup>23</sup> Ibid, p. 6

Deux remarques s'imposent :

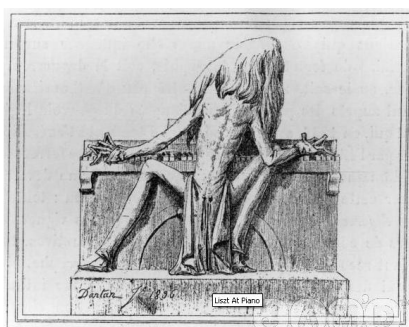
- les images mentales se jouent dans l'espace par des mouvements. Le terme « jouer » renvoie pour les musiciens à la partition. La pensée serait la partition que le corps jouerait. Plus qu'un simple lien, c'est une réelle similitude que suggère Bergson entre la pensée et l'action. Le geste musical suit la partition de l'esprit : l'essence de l'œuvre.
- La notion « d'attitude » me paraît intéressante à soulever. Si l'on cherche dans le dictionnaire la définition du mot « attitude » on trouve :

« 1. *Manière de tenir son corps, posture*

2. *Manière dont on se comporte avec les autres* »<sup>24</sup>

La pensée (les images mentales) ne génère pas juste des mouvements (des gestes), mais « confère au corps une attitude », une manière globale de se tenir, une manière d'être. Au-delà de la gestuelle, on entre de nouveau dans la plasticité. Une attitude, si l'on se réfère à la seconde définition, renvoie aussi aux autres, et non plus à soi-même. Le corps du musicien, lorsqu'il joue adopte une attitude qui lui permet d'exister en parallèle de ses intentions musicales, mais sa manière d'être est en relation avec les autres : le public.

C'est ce que j'appelle la « plasticité du musicien » : c'est sa façon d'être (en lien avec son imaginaire) qui est perçue en retour par son public. Il suffit de prendre l'exemple de Liszt pour se convaincre de l'importance de la plasticité gestuelle du musicien : on le voyait en son temps comme un pianiste exubérant, aux gestes tellement amples et exagérés qu'on le caricaturait comme un fou.



25



26

Raisonnons maintenant par l'absurde : si la plasticité du geste instrumental constitue le reflet exact de la partition mentale, alors intention musicale et geste musical sont liés par une relation d'unicité : un geste précis pour une intention précise, et réciproquement une intention précise nécessite un geste précis. Si tel était le cas, alors toutes personnes ayant les mêmes intentions musicales auraient la même gestuelle, la même attitude, donc la même plasticité.

<sup>24</sup> Dictionnaire Le Petit Larousse, 1993

<sup>25</sup> Image extraite de : GRAND-CARTERET J., *Les mœurs et la caricature en France*, Librairie Illustrée, Paris, 1888

<sup>26</sup> A. Göschl, *Borsszem-Janko* (journal humoristique hongrois), 6 avril 1873, p. 5

Comparons deux interprétations différentes du Nocturne op. 27 n°2 de Chopin : celle de Lang Lang lors de son concert du 7 novembre 2003 à Carnegie Hall<sup>27</sup> et celle de Mauricio Pollini lors d'un concert au Japon en juillet 2006<sup>28</sup>. Ces deux interprètes, de grande qualité, nous proposent à voir, lorsqu'ils jouent cette pièce, deux attitudes radicalement opposées : Pollini, imperturbable, présente une très grande économie de gestes, adopte une attitude corporelle très stable et ne montre que très peu d'émotion sur son visage. Au contraire, Lang Lang ne cesse de bouger sur son siège, les yeux fermés, le visage très (trop ?) expressif. On ne peut remettre en cause aucune de ces deux interprétations qualitativement. En revanche, il est indéniable, sans porter aucun jugement de valeur sur le rendu musical, que le spectacle qui nous est donné à voir est radicalement différent selon l'interprète que nous observons. Leurs plasticités modifient incontestablement l'écoute de la musique produite.

Ainsi, pour une même pièce, chaque interprète adopte sciemment une attitude différente qui lui est propre. Cela signifie deux choses essentielles :

- chaque musicien, interprète d'une œuvre, possède un imaginaire propre et des intentions musicales différentes.
- pour une intention musicale identique ne correspond pas une plasticité gestuelle unique, mais chacun apporte une solution qui lui est propre.

Cette notion de non-unicité dans la relation qui unit imaginaire et plasticité gestuelle sous-entend une notion de liberté : la liberté de l'esprit, liberté de penser donc d'imaginer. « *L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvements où il a imprimé sa liberté.* »<sup>29</sup> Glenn Gould se moquait de la façon dont on pouvait le percevoir plastiquement. La position qu'il adoptait face à l'instrument ne servait uniquement que son discours musical. Il ne pensait en aucune façon à l'image qu'il renvoyait de lui-même. Tous ses gestes étaient réfléchis, calqués sur des intentions musicales précises.

Chaque interprète présente une plastique qui lui propre. Est-ce pour autant que la plastique d'un geste musical ne porte pas d'affect, ou dans quelle mesure peut-on se permettre de prendre en compte l'affect d'une plastique gestuelle dans un acte d'interprétation d'une œuvre musicale?

---

<sup>27</sup> Extrait du DVD *Lang Lang live at Carnegie hall*, Deutsch Grammophon, sortie le 28 septembre 2004, page 5

<sup>28</sup> <http://fr.youtube.com/watch?v=6cxkLZoEFEk>

<sup>29</sup> BERGSON Henri, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Quadrige/PUF, Paris 2004, p. 289

## 2) Les rôles de la plasticité du geste

### a) Plasticité et affect

Pour tenter d'identifier dans quelle mesure la plasticité gestuelle intervient dans la création d'un affect, il suffit de disposer d'un DVD musical. Écoutons le sans l'image, regardons le sans le son, puis interrogeons nous sur les émotions créées ou non dans les deux situations. Si l'on se réfère de nouveau à la vidéo de Lang Lang, on ne peut nier le fait que sa plasticité en elle-même est porteuse d'émotions. La vraie question est la suivante : y-a-il un surplus émotionnel lorsque l'aspect visuel du musicien est associé à l'écoute de la musique qu'il produit ? Il est évident que l'affect produit par la combinaison son + plasticité, diffère de l'affect généré par le son seul. C'est-à-dire qu'on ne ressent pas la même chose en regardant le pianiste jouer qu'en l'écoutant sans le voir. Alors la plasticité gestuelle du musicien génère bien un affect. Parler de surplus émotionnel serait néanmoins délicat. Il serait incongru de hiérarchiser les émotions, tant l'affect produit reste personnel. Chacun perçoit les choses différemment.

La combinaison que forme l'affect musical avec l'affect gestuel est cependant importante. Si le mélange opère avec efficacité, alors le message de l'œuvre pourra être véhiculé. En revanche, si l'on devient excessif dans un des deux domaines, quelque chose ne fonctionnera pas dans l'acte de transmission de l'œuvre. Trop de gestes et trop d'émotions véhiculées corporellement, pour très peu d'affect musical, ne servent à rien. C'est le danger du « beau geste dénué de sens ». Chaque interprète se doit de trouver le bon dosage.

Idéalement, il doit y avoir concordance entre l'affect produit par le son et l'affect plastique, concordance entre imaginaire et plasticité.

*« Le mouvement réalise à la fois la sensation dont il serait le prolongement et l'image qui a voulu faire corps avec la sensation. »<sup>30</sup>*

L'imaginaire (les images) se fait « corps » avec la sensation, qui induit alors des mouvements. La plastique gestuelle constitue le reflet de la pensée initiale de l'œuvre, donc de l'imaginaire de base (du compositeur ou de l'interprète). J'en déduis donc que l'intention prime sur le geste. Le geste doit être en phase avec l'intention. Le geste important est alors le geste intérieur...

---

<sup>30</sup> BERGSON Henri, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Quadrige/PUF, Paris 2004, p. 146

## b) Plasticité et intellect

On peut affirmer, pour l'instant, que la plasticité gestuelle d'un musicien, lorsqu'elle est générée par un imaginaire particulier, est porteuse en elle-même d'un affect, qui complète l'affect musical et interagit sur les perceptions plurielles du public.

Nous pouvons généraliser à tout art nécessitant un acte d'interprétation ce principe. A propos du théâtre, Bergson écrit ceci : « *selon la nature de la pièce qui se joue, les mouvements des acteurs en disent plus ou moins long, qu'il s'agisse d'une comédie ou d'une pièce sérieuse.* »<sup>31</sup>

La plasticité de l'acteur, l'ensemble de ses mouvements et attitudes, en dit « *plus ou moins long* ». Tout en restant évasif sur le sujet, Bergson va au-delà de l'idée d'affect. Il ne dit pas, d'ailleurs, que les mouvements de l'acteur génèrent de l'émotion, bien qu'à mon sens cela soit sous-entendu. Il suggère en revanche que l'attitude globale de l'acteur apprend quelque chose. J'en déduis alors que la plasticité de l'acteur participe à la compréhension de la pièce. La notion d'intellect, que nous avons déjà abordée à propos de l'imaginaire, réapparaît à travers l'idée de plasticité gestuelle. « *Tout les signes sont en effet présents aujourd'hui de ce que la plasticité demande d'accéder au concept, autrement dit, au statut de condition d'intelligibilité.* »<sup>32</sup>

La plasticité du geste joue un rôle cognitif dans la transmission d'une œuvre, il contribue à sa compréhension. Nous sommes alors au-delà de l'idée d'émotion. Elle contribuerait à véhiculer l'essence de l'œuvre. La plasticité gestuelle fait partie intégrante du processus de restitution d'une œuvre musicale, puisqu'elle contribue à sa juste compréhension. D'ailleurs, intéressons nous à l'origine étymologique du mot « plasticité » :

« *Vient du verbe « plasseir » (grec) = façonner, modeler.*

*Prend alors un sens figuré : former, éduquer, puisque outre le corps, on modèle les âmes :*

« *imaginer* », lorsqu'on part non de l'œuvre mais de l'intention qui préside à son accomplissement. »<sup>33</sup>

Cette définition recoupe nombre de concepts auxquels nous nous sommes intéressés. La plasticité découle bien de l'intention qui préside l'accomplissement de l'œuvre, donc de l'imaginaire (soi de son créateur soi de son interprète). Imaginer, c'est modeler les âmes, donc la plasticité est le reflet de l'âme. Voilà bien la noblesse des arts : une œuvre d'art a pour but ultime de modeler les âmes, de participer à l'éducation spirituelle de l'Homme. La plasticité de l'artiste n'en est que le reflet.

---

<sup>31</sup> BERGSON Henri, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Quadrige/PUF, Paris 2004, p. 6

<sup>32</sup> MALABOU Catherine, sous la direction de, *Plasticité*, Edition Léo Scheer, Paris, 2000, p. 7

<sup>33</sup> MALABOU Catherine, sous la direction de, *Plasticité*, Edition Léo Scheer, Paris, 2000, p. 33

Nous avons donc prouvé l'importance de la plasticité gestuelle du musicien : elle modifie l'affect global généré et permet une meilleure compréhension de l'œuvre. La plasticité du geste a de l'importance en soi. Cependant elle reste relative, dans la mesure où plusieurs attitudes différentes peuvent générer autant d'émotions, chaque personne percevant et ressentant différemment les choses. De plus, la plasticité gestuelle découle et dépend de la pensée et des images qui président à l'accomplissement d'une œuvre. On se doit de nuancer l'importance de la plasticité du geste : ce qui compte c'est le geste intérieur, la pensée musicale.

### 3) Le geste vocal : le plus fidèle reflet d'une pensée musicale ?

La difficulté, en admettant l'idée que toute action physique résulte de la pensée, reste d'obtenir techniquement une adéquation entre les intentions et le résultat effectif. C'est la différence entre sensation et perception. Comment à la fois développer et affiner ses intentions musicales, et permettre une meilleure réalisation instrumentale ?

Le geste vocal se pose alors comme un intermédiaire entre la pensée musicale et la réalisation musicale. « *Le geste vocal est sans doute le plus proche de la pensée musicale immédiate. Il permet une invention illimitée...* »<sup>34</sup>

Il se pose comme une adéquation nécessaire entre pensée et action, entre l'imaginaire et le geste. Il se veut comme la matérialisation la plus simple, la plus évidente et la plus naturelle de la conceptualisation musicale. « *Il récapitule l'espace imaginaire de l'enfant, elle habite et rythme cet espace en faisant surgir le chant intérieur prêt à éclore en chaque enfant.* »<sup>35</sup>

Et si le chant (la pratique du chant) favorisait un développement de l'imaginaire musical (donc un affinement des intentions et des perceptions musicales) ? Considérant le corps comme un instrument, les gestes vocal et instrumental seront générés par la même pensée initiale. Alors travailler le geste vocal, c'est travailler sa pensée et son sens musical, jouer d'un instrument c'est utiliser une technique spécifique propre pour véhiculer cette pensée. Le cas de Glenn Gould illustre clairement ce propos : il considérait l'instrument comme le prolongement du corps, pour lui chanter ou jouer s'inscrivait dans la même démarche. La question de la technique instrumentale est alors secondaire. Elle ne sert qu'à trouver l'adéquation entre la pensée et les sons produits, entre les sons imaginés et sons réels. Or la technique ne reste au fond qu'une manière de bouger, donc technique et mouvements sont liés, technique et plasticité gestuelle aussi.

---

<sup>34</sup> RENARD Claire, *Le geste musical*, Edition Hachette, Van de Velde, 1982, p. 86

<sup>35</sup> L'éducation Musicale, *Education musicale et imaginaire, un exemple au Maghreb*, N°531/532, mars /avril 2006, p. 24

## CONCLUSION

Notre travail d'interprète consiste à se rapprocher le plus possible de l'imaginaire du compositeur (notation, contexte...) en tentant de comprendre l'essence de l'œuvre, à en saisir la globalité. Une fois le geste intérieur trouvé, il s'agit de chercher le geste plastique dont l'affect produit se rapproche le plus possible du geste intérieur. Alors la plasticité du geste n'a pas d'importance en soi pour être en phase avec l'imaginaire d'un compositeur, mais dans l'acte de restitution, elle modifie la perception du son, l'affect est modifié. La plasticité du geste musical n'a pas de fonction d'un point de vue de la création d'une intention musicale, mais joue un rôle primordial dans la retransmission de l'affect. Le message véhiculé a besoin de la plasticité du geste pour être perçu plus aisément...

*« L'imagination d'un mouvement réclame l'imagination d'une matière. A la description d'un mouvement, il faut adjoindre la considération dynamique de la matière travaillée par le mouvement. »<sup>36</sup>*

Cette citation de Gaston Bachelard résume à elle-seule presque tout le propos. Il redéfinit la liaison entre imaginaire et mouvement, et confère à la matière (à l'imaginaire) une caractéristique dynamique. Autrement dit, le mouvement est déjà présent à travers l'imaginaire. La plasticité du geste semble constituer l'élément central. Elle contient l'affect, reflet de la pensée dont la dynamique qu'elle contient engendre les mouvements. Finalement la célèbre formule de Michel-Ange synthétise à elle seule ma réflexion : *« La mano che ubbidisce all'intelletto »* (la main se soumet à l'esprit).

Mais il me semble désormais nécessaire de dépasser cette réflexion et de poser les quelques bases pédagogiques qui peuvent en découler.

Le plus important est la pensée artistique. Il est alors primordial aujourd'hui de se poser comme des enseignants de la musique au sens large. Donner à comprendre la musique en premier lieu favorisera indéniablement l'action de la jouer. Voilà la première déduction logique de ma réflexion. Alors l'aspect instrumental de l'enseignement de la musique se trouve relégué en second plan, a fortiori l'apprentissage technique à proprement parlé. Former un musicien permettra de générer un instrumentiste, la réciproque semblant fautive.

Autre piste de réflexion pratique que l'on peut soulever : par quels moyens développer l'imaginaire chez l'élève artiste (musicien ou autre). Il appartient à chacun de se poser la question, et d'y apporter des réponses en lien avec les conditions d'enseignement proposées. Comment enfin

---

<sup>36</sup> BACHELARD Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Imprimerie de la manutention à Mayenne, 1982, p. 300

favoriser un lien entre pensée musicale et jeu instrumental ? La piste du geste vocal a été évoquée. Dans quelles mesures la pratique vocale permettrait d'affiner la pensée musicale ? Il est important de considérer dans ce cas la pratique vocale non sous un aspect technique, mais d'un point de vue qualitatif sur le plan musical. De même, chaque enseignant de la musique peut être amené à réfléchir sur ce sujet. J'ai également évoqué l'utilisation possible de supports visuels pour alimenter ou enrichir l'imaginaire des élèves, et générer un geste technique de manière naturelle et spontanée.

Bien entendu, toutes les pistes de réflexions soulevées constituent des problématiques sur le long terme. Le but d'une telle démarche n'est pas de trouver des réponses immédiates, mais de mettre le doigt sur des possibilités pédagogiques futures, et d'inciter ainsi chaque enseignant de la musique à entamer une réflexion dans le but de toujours alimenter une recherche pédagogique constante, indispensable me semble-t-il à tout enseignement...

## BIBLIOGRAPHIE

- AUTHELAIN Gérard, *La création musicale grandeur nature*, Fuzeau, Courlay, 1995
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Imprimerie de la manutention à Mayenne, 1982
- BEAUDELAIRE Charles, *Ecrits sur l'art*, Le livre de poche, Paris, 1992
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Quadrige/PUF, Paris 2004
- BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et art plastique, Interactions au XXème siècle*, Minerve, 1998
- BOURIAU Christophe, *Qu'est-ce que l'imagination*, Vrin, Paris, 2003
- DUBORGEL Bruno, *Imaginaire et pédagogie*, Privat, Toulouse, 1992
- DURAND Gilbert, *La réhabilitation de l'imaginaire*, Sciences Humaines n°90, 1999
- DURAND Gilbert, *Une cartographie de l'imaginaire*, Sciences Humaines n°176, 2006
- GOSCHL A., *Borsszem-Janko* (journal humoristique hongrois), 6 avril 1873
- GRAND-CARTERET J., *Les mœurs et la caricature en France*, Librairie Illustrée, Paris, 1888
- JAELL Marie, *La main et la pensée musicale*, PUF, Paris, 1927
- JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Edition du Seuil, Paris 1983
- JEAN Georges, *Pour une pédagogie de l'imaginaire*, Casterman, 1977, 1993 (nouvelle édition)
- L'éducation Musicale, *Education musicale et imaginaire, un exemple au Maghreb*, N°531/532, mars /avril 2006, p24-28
- LEMAITRE Dominique, *L'instant et l'éternité*, Entretien et Catalogue commenté par Pierre Albert Castanet, Cigart Edition, Paris 2005
- Les cahiers du Cirem N°26-27, *Musique et geste*, Sous la direction de Pierre Albert Castanet, Rouen, 1993
- MALABOU Catherine, sous la direction de, *Plasticité*, Ed Léo Scheer, Paris, 2000
- NEUHAUS Heinrich, *L'art du piano*, Van de Velde, Paris, 1971
- NOISETTE Claire, *L'enfant, le geste et le son*, Cité de la musique, Paris 1997
- RENARD Claire, *Le geste musical*, Edition Hachette, Van de Velde, 1982
- ROSEN Charles, *Aux confins du sens*, propos sur la musique, Edition du Seuil, 1998
- SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, 1940, édité en 1986, présenté en 2005
- Hélène VEDRINE, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Librairie Générale Française, 1990
- WUNENBERG Jean-Jacques, *L'imaginaire*, PUF, «Que sais-je ?», Paris, 1995

Vidéos :

- Lang Lang, *live at Carnegie hall*, Deutsch Grammophon, sortie le 28 septembre 2004

Sites Internet références :

- Youtube, vidéo de Maurizio Pollini : <http://fr.youtube.com/watch?v=6cxkLZoEFEk>

- Encyclopédie Larousse Universalis :

<http://www.larousse.fr/LaroussePortail/encyclo/XHTML/EUL.Online/explorer.aspx>