

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

**DU GESTE CORPOREL A
L'EXPRESSION MUSICALE**

LE TORTOREC

VINCENT

Diplôme d'Etat

Professeur de Musique

Spécialité : violoncelle

Formation Initiale

Promotion 2007-2009

Session Juin

Référent : J.P. BREHU

Professeur CRR de Nantes

Chef d'orchestre et de chœur

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
DU GESTE CORPOREL A LA PENSEE MUSICALE	5
Geste corporel, geste sonore	5
Geste expressif, geste musical	5
Geste musical, pensée musicale	6
LE GESTE EXPERT	8
Geste de l'instrumentiste	8
Geste du chanteur	11
Geste du chef	12
Geste virtuel	14
DE LA PENSEE MUSICALE A L'EXPRESSION MUSICALE	16
L'écoute	16
Le corps dans sa globalité	18
Attitude pédagogique	23
CONCLUSION	27
BIBLIOGRAPHIE	28

INTRODUCTION

Musique et mouvement, expression et geste, des termes qui sont souvent associés dans le monde musical.

Le terme « mouvement » de par sa polysémie est à préciser. Il peut être considéré simplement comme le déplacement du corps ou d'une de ses parties d'un lieu à l'autre. Le mouvement est constitué de gestes, moyen de réaliser un acte volontaire précédé d'une intention.

A l'origine, le mouvement et le son étaient étroitement liés. Ce lien s'est peu à peu relâché dans la musique classique occidentale. Les mouvements qui structurent la sonate, le concerto ou la symphonie, nous rappellent cette relation musique et danse qui a été transmise par la suite instrumentale. Peu à peu, les danses de la suite se sont transformées en mouvements qui sont plutôt devenus des termes de rapidité. Par extension, le mouvement désigne le degré de vitesse, le tempo d'un morceau de musique.

Le mouvement est aussi à l'origine de la notation musicale. Les neumes du Moyen Age sont la représentation spatiale des mouvements de la main qui guidait les mélodies. Dans le même ordre d'idées, nous utilisons toujours les termes « mouvement ascendant » et « mouvement descendant » pour caractériser les mouvements mélodiques.

L'association du geste et du son trouve son origine à l'aube de l'humanité quand l'homme s'est intéressé aux bruits de son corps, de son environnement, à leur relation avec ses gestes. Bruits ou sons, la différenciation est subjective. Le bruit est ressenti comme un mélange confus de sons qui n'ont pas de but communicatif ou expressif. Quand les bruits deviennent porteurs de sens, même de façon réduite, nous parlons de sons. Le son ne devient musical qu'en fonction des critères relationnels qu'il établit avec d'autres sons.

L'organisation de ces sons nous conduit à la musique, à l'expression musicale qui diffère selon les civilisations, l'évolution des esthétiques. La définition suivante semble adaptée à la musique occidentale : *Manière de rendre apparents les émotions et les sentiments déterminés dans la musique par la forme mélodique, harmonique ou rythmique d'une œuvre et par un ensemble de nuances*

*qui ne sont pas toujours indiquées dans les partitions. Si les notes représentent le corps d'une œuvre, l'expression est ce qui lui insuffle la vie.*¹

Les musiques traditionnelles, la variété ou encore le jazz, associent naturellement le mouvement et l'expression musicale. Au fil du temps, dans la musique occidentale dite « classique », les musiciens semblent avoir dissocié l'expression corporelle et l'expression musicale. Séparation de fait mais est-ce une réelle séparation ? Dans ce cadre, la question qui se pose, est de savoir si le geste corporel est différent de l'expression musicale. Ce qui nous amène à nous questionner et à étudier les points suivants:

- Quel est le rôle du geste corporel dans l'élaboration de la pensée musicale ?
- Comment s'effectue le transfert du geste sonore au geste expert ?
- Comment extérioriser la pensée musicale?

Autant de questions qui peuvent nous aider à mieux cerner le fonctionnement des musiciens et à analyser les méthodes d'apprentissage musical.

¹ Marc Honegger, Science de la Musique, *Techniques Formes et Instruments* p.363

DU GESTE CORPOREL A LA PENSEE MUSICALE

« Au commencement était le mouvement » pourrait-on dire. En effet, notre corps est organisé pour le mouvement qui, lui, est constitué de multiples gestes. Ces gestes peuvent produire des sons qui accompagnent le mouvement dans le temps. Comme le mouvement, les sons ont un début, un déroulement et une fin. Les bruits de notre corps rythment le temps : les battements du cœur, la respiration, les pas.

Mouvement, geste, son et rythme sont très imbriqués et sont signes de vie. La musique naît-elle du geste ?

Geste corporel, geste sonore

Le corps qui se déplace, qui vit, produit des bruits. Nous pouvons imaginer que très tôt l'homme s'est saisi de ces bruits pour les transformer en sons. Ainsi les gestes corporels se mutent en gestes sonores : battement de pieds, de mains, claquement des doigts, de la langue, cris. Ils s'enrichissent d'objets sonores : choc de pierres, de morceaux de bois.

Ces gestes sonores doublent les mélodies. Ainsi, dans la musique primitive, la mélodie est accompagnée de mouvements, de gestes qui rythment le travail. Les gestes sonores ont souvent soutenu la synchronisation de travaux pénibles et répétitifs (pilonnage de céréales, marche au pas, rameurs, galères). Alors, ces gestes rythmés produisent un son cadencé. Mouvement et son sont étroitement unis. Le geste sonore accompagne le mouvement, ouverture vers l'expression sonore, ou encore, le mouvement suit le geste sonore, ouverture vers l'expression corporelle. Le son est un mouvement sonore.

Nous saisissons toute l'importance de ce premier geste corporel et sonore qui serait inscrit dans notre mémoire musicale.

Geste expressif, geste musical

Les gestes corporels peuvent traduire diverses émotions : surprise, peur, joie, colère. Ils soutiennent la parole et peuvent facilement s'y substituer et se charger de sens. Le langage gestuel et le mime sont la première expression du jeune

enfant. La langue des signes qu'utilisent les sourds, est une langue à part entière, porteuse de sens et d'expression.

Il existerait une compétence spécifique de l'expression par le geste et le mouvement. Cette notion se retrouve dans le stade projectif (entre 1 et 3 ans) du développement de l'enfant chez Henri Wallon, période pendant laquelle l'enfant s'exprime autant par les gestes que par les mots. L'enfant mime sa pensée, il projette sa pensée à l'extérieur par les gestes. Il est donc intéressant d'associer, dès l'âge des premiers apprentissages, le mouvement et le son dans un souci d'expression.

*Sans geste, sans mouvement, il n'y a pas de son vivant.*² Dans son ouvrage, C. Renard nous montre comment le jeune enfant passe du geste expressif au geste musical. A l'âge de l'école maternelle, en jouant avec des mouvements sonores, l'enfant expérimente diverses façons de se déplacer, d'utiliser son corps (pieds, mains, voix), de frapper, de frotter des objets. Il découvre tout d'abord les contrastes, contrastes de dynamique tels que courir-s'arrêter brusquement, s'accroupir-se dresser, frapper-caresser un objet sonore et aussi contrastes d'intensité, de durée, de timbre. Par la manipulation d'objets sonores et l'utilisation de la voix, il associe mouvement et son. Peu à peu, il aborde les différents paramètres du son en les exprimant par des gestes expressifs qui deviennent des gestes musicaux. Cette « musicotricité », combinaison d'expression corporelle et musicale, prépare la qualité du geste instrumental. En effet, par une écoute attentive de l'effet de divers gestes, l'enfant, guidé par ses éducateurs, passe du geste sonore spontané à un geste réfléchi qui lui procure du plaisir.

Le geste corporel et le geste musical s'unissent pour évoquer des émotions.

Geste musical, pensée musicale

Le geste et le mouvement sont pour une grande part à l'origine de la représentation mentale musicale. Le geste musical est un intermédiaire entre la pensée musicale et le son. Nous avons vu que le jeune enfant expérimente geste et son. Il réalise que la qualité du son dépend de la qualité du geste, qu'il peut choisir son geste. Son geste musical traduit sa pensée donc il anticipe le son. Il

² C. Renard, *le geste musical* p.37

importe que ce geste, même avec un objet sonore rudimentaire, ait l'élan vital, l'énergie que l'enfant utilise quand il se déplace lors de jeux d'expression.

Les sensations corporelles deviennent des gestes intérieurs disponibles pour anticiper un geste musical. La recherche médicale confirme la relation entre le geste réel et le geste intérieur. *L'imagerie biomédicale a montré qu'imaginer un geste active les mêmes structures cérébrales que le faire : la représentation mentale de l'action, la préparation motrice et l'observation de gestes faits par autrui reposent sur les mêmes mécanismes.*³

Cette intériorisation peut se développer très tôt, lors d'activités d'éveil corporel et musical, en aidant l'enfant à utiliser diverses procédures:

- Ecoute de ses réalisations et celles des autres.
- Analyse des qualités du son et du geste, des contrastes.
- Evocation d'images de mouvement (vague, balle, ressort, fusée).
- Verbalisation des sensations.
- Anticipation et improvisation qui mobilisent la mémoire motrice.
- Représentation graphique de mouvements sonores.

Ces procédures peuvent aider l'intériorisation qui fait vivre à l'intérieur de soi un son, un mouvement. Le corps enregistre ces émotions, il les garde en mémoire.

Par le mouvement, la manipulation, l'écoute, l'intériorisation, le jeune enfant passe du geste corporel au geste sonore spontané, puis au geste musical élaboré anticipé. Il s'exprime musicalement et peut poursuivre vers les formes d'expression et les musiques qui l'attirent.

Ce rôle majeur du geste dans l'élaboration de la pensée musicale est une hypothèse qui questionne les pédagogues. *La musique et la danse sont une même chose pour les enfants de 5 à 7 ans.*⁴ Claire Noisette, partant de l'intérêt des enfants pour le geste et le son, exploite cette piste et propose une initiation commune à la danse et la musique. Elle s'appuie sur l'intériorisation de l'écoute et du mouvement, ces deux axes développant l'expression des futurs danseurs et instrumentistes. Bien sûr, la question reste ouverte car il est des musiciens qui ont construit leur pensée musicale à partir de procédures plus abstraites que le geste, moins observables par les pédagogues.

³ F. Grammont, *L'intelligence du geste* p.146

⁴ Cl. Noisette, *L'enfant, le geste et le son* p.116

LE GESTE EXPERT

L'instrument est un outil qui permet la transmission du son et de l'expression musicale. Cet instrument peut être un objet que l'on touche, instrument à cordes, à vent, percussion ou son propre corps pour le chanteur ou encore des êtres humains, choristes et instrumentistes, pour le chef. Que l'instrument soit tactile, corporel, mis à distance ou même virtuel, le musicien tente de transférer sa pensée musicale. *Le musicien par son geste transmet au public la musique, l'intention de l'auteur et sa propre sensibilité, éléments qui déterminent fondamentalement la mécanique gestuelle.*⁵

Chez le débutant, le passage du geste sonore au geste instrumental expert, au jeu musical, n'est pas anodin. Le point de départ est une envie de faire de la musique, de jouer d'un instrument. Le futur musicien a acquis une pensée sonore qu'il peut exprimer par le geste musical, par la voix. Il désire aller plus loin dans son expression musicale en jouant d'un instrument. Ce désir peut être personnel ou répondre à une sollicitation des parents. Dans les deux cas, le projet requiert la motivation du débutant et une pédagogie qui n'éteint pas le désir d'expression musicale.

Geste de l'instrumentiste

Chaque instrument présente des contraintes et peut devenir une barrière entre la pensée musicale et son expression. Le débutant a entre les mains un instrument plus ou moins fragile, lourd, encombrant qui requiert un geste technique adapté.

Les instruments classiques présentent une grande richesse gestuelle et sonore qui s'est construite sur des dizaines d'années, voire des siècles. Un seul geste peut contrôler plusieurs paramètres du son ce qui rend l'apprentissage lent et exigeant. De plus, l'évolution de la facture instrumentale et de l'histoire de la musique, fait que l'instrumentiste se trouve face à des exigences techniques et expressives de plus en plus pointues. L'apprentissage peut faire obstacle à l'expression.

⁵ Ph. Chamagne, *Education physique préventive pour les musiciens* p. 8

Face à ces difficultés se développent des approches pédagogiques qui tentent d'accorder le corps, l'instrument et l'expression musicale. En effet, le développement du yoga, des arts martiaux, de l'expression corporelle, de la relaxation, des méthodes actives, témoigne de la volonté de respect du corps dans sa globalité. Ces approches pédagogiques se construisent par la connaissance de la physiologie du mouvement, ou encore autour d'une prise de conscience d'une façon d'être. Démarches qui se complètent et qui, bien souvent, aboutissent au même constat à savoir que *...la musique s'exprime avant tout par le corps, se dénature aussi à cause de lui, lorsqu'il n'est pas en harmonie avec lui-même.*⁶

- Approche physiologique.

Dans un même esprit, P.Chamagne, M.C. Mathieu luttent contre la négation du corps et pour une prise en compte globale du corps. La bonne posture, le bon geste, libèrent l'expression. *La corporalité mène à la musicalité*⁷. Ces deux kinésithérapeutes mettent l'accent sur le lien posture–geste. *C'est en construisant les bonnes postures- celles qui respectent la physiologie- que nous préparons les bons gestes, à la fois efficaces et économes en énergie*⁸. Dans son ouvrage, M.C. Mathieu cernent les contraintes spécifiques qu'induisent les instruments les plus courants et proposent des conseils très intéressants aux musiciens.

➤ L'instrumentiste à vent doit accepter de porter son instrument qui peut être lourd. Sans une posture tonique, ce poids entraîne une tenue avachie qui ne soutient pas les gestes instrumentaux. De plus, l'instrumentiste doit apprendre à gérer une respiration instrumentale. Par exemple, le hautboïste doit concilier faible débit d'air et forte pression. Il ne peut expirer complètement en jouant. Il apprend que la pression d'air ne dépend pas du volume stocké. L'apprentissage d'une expiration contrôlée musculairement est difficile et peut décourager le débutant.

➤ Le pianiste joue assis. Cette position qui semble peu fatigante, demande cependant une posture tonique pour libérer l'énergie nécessaire au jeu et à l'expression. Le pianiste a tendance à se focaliser sur les mains qui sont très sollicitées et à oublier le reste du corps. Les doigts profitent d'un porté de bras partant de l'omoplate. C'est tout le corps qui participe, qui accompagne les mains.

⁶D. Hoppenot, *Le violon intérieur* p. 29

⁷M.C. Mathieu, *Gestes et Postures du Musicien*, p.15

⁸M.C. Mathieu, *Gestes et Postures du Musicien*, p.22

➤ Nous retrouvons une partie de ces contraintes avec le violoncelle. L'instrumentiste est assis et sa priorité est de maintenir une mobilité générale. Une posture tonique soutient les gestes instrumentaux. La tenue et la maîtrise de la direction de l'archet sont source de fatigue. Porter le bras depuis l'omoplate donne force et stabilité. Quand à la main gauche qui gère déplacements et justesse, elle est sujette aux crispations. Il est important que le débutant évite l'appui permanent de l'instrument contre le sternum pour que le corps reste mobile, détendu et puisse transférer une expression musicale.

Sans aller plus loin au sujet des contraintes occasionnées par les instruments, nous constatons l'importance d'une posture tonique, du porté des bras depuis les omoplates pour permettre une mobilité efficace. Cette approche par la compréhension du mouvement permet aux pédagogues et aux musiciens d'intégrer les contraintes de l'instrument, de libérer les tensions susceptibles d'être source de douleur, pour que l'objet instrument ne soit pas un obstacle. En effet les contraintes peuvent être importantes et empêcher l'élan vital, la justesse, le rythme et donc l'expression.

- Une façon d'être.

L'expression « tonus de posture » de M.C. Mathieu rejoint le « contrôle primaire » mis en avant dans la technique Alexander. Ce contrôle primaire implique une relation dynamique entre la tête, le cou et le dos. Contrôle qui permet un bon usage de soi, de ses gestes. Le mauvais usage de soi entraîne des tensions ou encore ne permet pas l'expression musicale de l'instrumentiste. Cette approche est moins physiologique, plus globale, davantage dans la conscience d'une façon d'être, cependant elle met aussi en relation posture et geste. Dans « Technique Alexander pour les musiciens », Pedro de Alcantara nous expose comment une approche globale corporelle permet d'éviter douleurs, tensions, de trouver la liberté du geste musical, l'expressivité. Dans le même esprit, D. Hoppenot, dans « le violon intérieur », insiste sur l'importance et le respect du corps, le rôle de la conscience de soi, pour garder le plaisir de jouer et de s'exprimer musicalement.

Ces diverses approches ont les mêmes objectifs, que l'instrumentiste accepte les contraintes physiques, accède à la technique, tout en gardant le corps libre et mobile au service de l'expression musicale, reflet de la pensée sonore.

Geste du chanteur

La voix est un instrument qui fait partie du corps humain. Cette particularité a des répercussions chez le chanteur mais aussi chez le professeur.

Le geste vocal est un geste corporel. Le chanteur travaille sur son corps, sur des sensations internes, il s'écoute. Il active des gestes vocaux internes intervenant sur les cordes vocales, le diaphragme, les abdominaux, la respiration, la langue. Il doit aussi développer une conscience corporelle non vocale, la posture. La posture adéquate permet au chanteur de relâcher la gorge, les muscles du cou, du visage, d'utiliser les gestes adaptés. Le chanteur apprend à utiliser à bon escient tout le corps. Par exemple, les mains soulignent l'expression, le visage et le regard communiquent avec l'auditeur. La difficulté est d'apprendre à se maîtriser tout en étant disponible pour que le corps puisse être résonateur et transmettre l'expression musicale.

La présence du professeur est importante. Lui-même parle de son corps, le donne en exemple. Il personnalise les images, les vocalises qui vont solliciter des gestes vocaux internes. Il sollicite l'écoute, l'anticipation, le dynamisme qui construisent l'expression. La relation élève-professeur est souvent forte.

Le chanteur choriste se trouve devant d'autres contraintes. Il est un élément du chœur, instrument du chef. De ce fait, il doit adapter ses représentations musicales à celles du chef qui recherche une expression commune au groupe. L'écoute l'amène à s'intégrer au pupitre dans un souci d'homogénéité du timbre, du rythme, de la justesse. Cependant il a besoin de se sentir suffisamment concerné et motivé pour que sa posture soit dynamique et que son expression soit musicale. La responsabilité du chef de chœur est ici importante.

Le choriste et le soliste s'appuient sur une posture fixe, ils travaillent leur équilibre corporel et leur enracinement au sol à partir de la position assise ou debout. Par contre le chanteur d'opéra est un acteur qui doit s'adapter à la mise en

scène. Se déplacer est plus naturel que de rester debout immobile ou assis, cependant les déplacements peuvent remettre en cause les repères sensoriels élaborés par le chanteur. Se pencher, se tourner, s'allonger tout en chantant, nécessitent une bonne conscience corporelle pour que l'expression reste musicale.

Geste du chef

La nécessité d'un chef d'orchestre ou de chœur se fait ressentir lorsque l'effectif ou la complexité de l'œuvre ne permettent plus une réalisation musicale homogène.

La fonction de chef évolue avec l'histoire de la musique. *De simple « meneur », en passant par « batteur de pulsation », « directeur au clavier », et « chef-interprète », nous en arrivons à nos jours à un rôle de « maître-signaleur »,...*⁹ Dans la plupart des témoignages anciens, il apparaît que la direction s'effectuait à l'aide d'un bâton ou autre objet frappé. Cet usage disparaît lorsque le continuo au clavecin permet au compositeur de diriger de son instrument en marquant la cadence. Les réalisations se font avec peu de répétitions, avec une direction bruyante et un public qui se déplace, mange et discute. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle que la présence d'un chef-interprète devient indispensable face aux compositions plus expressives et complexes nécessitant un effectif plus important. Se développe alors une technique de direction silencieuse. Berlioz s'insurge contre l'usage du bruit dans la direction. *C'est plus qu'un mauvais moyen, c'est une barbarie.*¹⁰ La musique romantique a mis en valeur les chefs-interprètes qui doivent maintenant s'adapter aux contraintes de la musique contemporaine.

L'instrument du chef est l'orchestre ou le chœur. A la différence de l'instrumentiste ou du chanteur, il n'est pas en contact avec son instrument et il n'émet aucun son. Il a un rôle de médiateur. En concert, il communique avec les instrumentistes et les choristes par le geste. Ce geste corporel doit être efficace, devenir un geste musicien s'il veut que l'interprétation corresponde à son image mentale sonore.

⁹ J.F Sénart, *Le geste musicien* p.19

¹⁰ Berlioz, *Le chef d'orchestre-Théorie de son art* p.31

Le chef construit son image mentale sonore à partir de la partition, de sa sensibilité et de sa culture musicale. Sa formation musicale lui permet d'analyser la partition, d'anticiper les difficultés. Mais c'est l'écoute et le chant intérieur qui lui permettent de se construire une image mentale expressive qui guide son geste.

Le geste du chef est une incitation à produire des sons. Il doit être compris et pour cela répondre à un code, être précis et clair. Le geste, toujours en mouvement, entretient l'élan, la tension et la détente d'une phrase. Il maintient la pulsation, marque les départs, les arrêts. La main gauche indique davantage l'expression voulue, le phrasé, les nuances, l'entrée d'un instrument ou d'une voix. Cette dimension expressive se dégage de la personnalité du chef. Le regard, les expressions du visage complètent cette communication par le geste.

Les gestes du chef d'orchestre et ceux du chef de chœur bien qu'assez proches se différencient. En effet, lorsque le chef d'orchestre travaille avec des professionnels ou des amateurs experts, il apporte un grand nombre d'informations en peu de répétitions et doit maîtriser une gestique élaborée. L'utilisation de la baguette, prolongement du bras, amplifie et précise les gestes. Le chef de chœur quant à lui, il utilise pendant les répétitions divers modes de communication : le geste, mais aussi le langage, le regard, les exemples instrumentaux ou vocaux. Il essaie de développer l'écoute et l'autonomie des chanteurs pour plus d'homogénéité. *Lorsque qu'une chorale chante bien sans direction, on peut être à peu près certain qu'elle a un excellent chef de chœur qui a su rendre ses chanteurs autonomes.*¹¹ De ce fait, en concert, la gestique du chef de chœur est une mise en confiance. La direction peut être discrète si le chef a transmis au chœur l'élan, la dynamique de son geste intérieur, de sa pensée sonore. Le chœur, à son tour, transmet au public cette expression musicale.

Le chef a une responsabilité d'artiste et d'interprète, sa gestique n'est pas que technique. Le geste corporel, devenu geste musicien, transfère l'expression musicale. Cette expression passe par l'interprétation des musiciens et choristes, instruments vivants qui accordent leur confiance au chef qui, tout en les respectant, les fédère et les amène à être disponibles, avec lui, à la musique.

¹¹ Ph.Caillard, *La direction de chœur* volume 1 p.35

Après une séparation des rôles compositeur et interprète, on assiste à un retour vers des œuvres ouvertes, où l'interprète a sa part de création. Le chef d'orchestre adapte lui aussi son geste à la musique contemporaine. Les codes évoluent et l'interactivité est plus importante.

Le Soundpainting est un exemple de cette adaptation : Walter Thompson propose une technique de direction basée sur un catalogue de gestes associés à un son, instrumental ou vocal, une intention musicale, une attitude physique du musicien...Le chef s'ouvre à une création musicale commune et spontanée, proche de l'improvisation.

Le geste virtuel

Au XX^e siècle, apparaissent de nouveaux matériaux sonores. L'électroacoustique et le numérique modifient le monde musical. Le magnétophone, le synthétiseur, l'ordinateur permettent de transformer, de travailler le son, de l'associer à l'image, au mouvement. Ces nouvelles technologies font évoluer la pensée musicale et le geste instrumental qui devient virtuel, interne au logiciel.

L'interprète n'est pas limité par le geste physique, fonctionnel. En effet, la tenue du son ne dépend plus de la longueur de l'archet ou du souffle. L'interprète construit la musique par le biais d'un logiciel qui participe au geste expert. Cependant, le geste intérieur du musicien reste le point de départ de la création musicale et se prolonge en son.

Avec l'UPIC¹², Xénakis désire retrouver le geste musical premier qui traduit la pensée musicale et qui dirige l'ordinateur. Avec cette machine à composer, mise au point dans les années 1970, le geste est le point de départ de l'invention musicale. Le geste, tracé sur une table reliée à un ordinateur, donne naissance à un son.

*Light music*¹³, est une composition qui explore la frontière entre le geste et le son, entre le visuel et le sonore. Equipé de technologies de captation du mouvement, le percussionniste, sans utiliser aucun instrument de percussion, peut,

¹² Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathématiques et Automatismes Musicales)

¹³ Thierry de Mey, *Light Music*, pièce pour un chef soliste, projections et dispositif interactif, 2004

par le mouvement de ses mains, déclencher des sons, les manipuler dans le temps et dans l'espace, les faire résonner. Musique légère, en effet, car le musicien n'a pas de contrainte instrumentale. Les sensations, les émotions contenues dans les gestes sont amplifiées.

Ces exemples présentent une musique contemporaine qui se tourne vers le geste expressif, à la source peut-on dire, pour innover.

Pour tout interprète, la marche est haute entre le geste musical et le geste instrumental expert qui tend à être le geste fonctionnel musical le plus réfléchi, le plus adapté et le mieux exécuté. Les pédagogues et spécialistes du corps musicien ouvrent des voies de réflexion. Cependant, rien n'est simple. Il n'existe pas un geste expert mais des gestes experts. Ce qui convient à la physiologie et la sensibilité de l'un, ne convient pas forcément à l'autre.

La musique contemporaine, les nouvelles technologies exigent que nous ne figions pas nos représentations et que notre réflexion reste en éveil.

Que penser du robot Shimon, programmé par G. Hoffman, qui improvise ou encore du robot violoniste de Toyota ? Cet automate est une prouesse technologique qui impressionne par le réalisme de ses mouvements et sa justesse. Est-il capable de geste expert et musical ?

DE LA PENSÉE MUSICALE A L'EXPRESSION MUSICALE

Il arrive que les interprètes, instrumentistes, chanteurs, soient peu expressifs. Leur pensée musicale ne s'exprime pas. Le jeu instrumental n'est pas soutenu par le dynamisme du geste intérieur. Certains s'expriment intuitivement, d'autres ont besoin d'être guidés. *Souvent à l'état de latence, la sensibilité artistique ne demande qu'à être guidée pour pouvoir s'épanouir. Quoi de plus bouleversant que de contribuer à l'émergence de ce sens musical.*¹⁴

Nous avons vu que l'intériorisation d'un son, d'un mouvement participe à l'élaboration de la pensée musicale. Il s'agit pour le professeur, face à l'élève instrumentiste de se questionner sur les méthodes d'apprentissage. Comment faciliter, et même, ne pas empêcher l'extériorisation de la pensée musicale pour libérer l'expression ? Plusieurs approches permettent de mobiliser la pensée musicale :

- Solliciter l'écoute qui fait le lien entre l'instrument, le corps et la pensée musicale.
- Développer la prise de conscience du corps dans sa globalité.
- Utiliser une attitude pédagogique adaptée.

L'écoute

Dans la première partie, ont été mis en évidence le lien entre le geste et la pensée musicale ainsi que le rôle important de l'écoute. Etre à l'écoute est une compétence essentielle à développer chez le jeune enfant. C'est une compétence transversale qui est sollicitée dans les apprentissages et situations de communication.

Les diverses activités couplant geste et écoute ou encore chant et écoute, à l'âge de l'école maternelle, aident à construire cette compétence. Dans l'écoute, qui est à distinguer de l'audition, l'enfant se mobilise, il est attentif à découvrir, à identifier, à comparer, à reconnaître les sons, à les mettre en mémoire. Il s'écoute et écoute les autres. La mémoire construit peu à peu un catalogue de sensations, d'images, de gestes sonores à disposition de la pensée et de l'écoute intérieure.

¹⁴ X. Gagnepain, *du musicien en général...au violoncelliste en particulier* p. 92

A cette expérience initiale s'ajoute la formation de l'instrumentiste. En effet, l'écoute intérieure se construit aussi par l'étude des partitions. La lecture mélodique et verticale des textes musicaux, l'utilisation de la voix, de gestes, l'anticipation des difficultés, sont des outils qui facilitent l'utilisation de l'écoute intérieure. L'éducation musicale, l'écoute de différents styles de musique, la pratique de l'instrument, toutes ces activités façonnent la mémoire. La pensée musicale et l'écoute intérieure s'en trouvent influencées.

L'écoute du musicien est toujours en alerte. Un va et vient permanent s'installe entre ce qui se joue et ce qui va se jouer. Le musicien essaie de concilier l'écoute du son produit, l'écoute intérieure et son geste instrumental. Ceci vaut tant pour le chef dont le geste rectifie ce qu'il entend et anticipe ce qu'il souhaite entendre, que pour l'instrumentiste et le chanteur. Un équilibre est à trouver. L'oreille extérieure qui contrôle ne doit pas prendre le pas sur l'écoute du son qui est à jouer. Ainsi, le chef qui n'a pas d'image sonore, suit le chœur et n'anticipe pas ses gestes. De même, l'instrumentiste qui ne se représente pas le dynamisme du phrasé, produit du « note à note ». Ces productions ne traduisent pas une pensée musicale.

Le musicien se trouve parfois confronté à une perception sonore erronée, il entend une phrase musicale d'une manière qui lui est propre. Il croit être en accord avec son image sonore et cette illusion masque le problème. Ou encore, il est submergé par des difficultés techniques, de justesse, de rythme, et ne peut plus mobiliser l'écoute intérieure. Dans ces situations, le rôle du professeur est important pour sérier les problèmes.

Comment aider le jeune instrumentiste à utiliser son écoute extérieure et à mobiliser son écoute intérieure ?

- Centrer l'élève sur la sonorité de ce qu'il produit.

Produire un beau son est en soi de la musique. Le geste est déterminant, il doit contenir un élan vital, du rythme, répondre à un geste intérieur. Un son filé, une corde à vide chez le débutant, sont des gestes musicaux. Il peut être nécessaire d'inciter l'instrumentiste à jouer fort. En effet, une attitude inhibée ne permet pas de libérer le son, de sentir le geste. Peu à peu, les sensations permettent d'exprimer le son « juste ».

- Solliciter le chant intérieur solidaire de l'écoute intérieure.

Nous pouvons dire que l'écoute intérieure est l'écoute du chant intérieur. Il soutient la justesse qui fait partie intégrante de la sonorité. Il active la mémoire auditive, la mémoire de l'intervalle, la mémoire tactile. Il nécessite un aller retour constant entre l'écoute intérieure et l'écoute externe qui contrôle. Il arrive que l'élève reste collé à son instrument et joue mécaniquement. L'enseignant peut l'aider à réveiller le chant intérieur en le faisant chanter, bouger. Le chant intérieur transmet le geste intérieur à la phrase musicale, il conduit la tension et la détente, l'énergie qui soutient l'expression musicale.

- Préparer l'acte d'écoute.

Ecouter le chant intérieur plutôt que de tâtonner sur l'instrument en cherchant la justesse, le rythme est important. Résister au désir d'avancer est souvent difficile. Pourtant, l'élève gagnera en expression s'il écoute intérieurement, dans le silence, la phrase à réaliser. Après cet entraînement mental, il sera plus à même de restituer le geste qui lui semble approprié.

Le corps dans sa globalité

Certains musiciens classiques acceptent peu que les émotions musicales passent par leur corps. Ils associent la maîtrise de la technique de l'instrument à celle du corps. Le musicien a tendance à ne pas écouter ce corps qui peut avoir mal, se fatiguer, ne pas obéir. Nous avons vu que ce regard sur le corps s'est modifié sous l'influence de l'expression corporelle, des arts martiaux, de kinésithérapeutes, de recherches pédagogiques.

Comme le danseur ou l'acteur, le musicien a besoin de prendre conscience du corps dans sa globalité pour trouver une fluidité qui permette l'expression. *Le musicien ne joue pas du bout des doigts ni du bout des lèvres. La musique ne s'écoute pas du bout des oreilles. Le corps tout entier est sollicité, dans le jeu instrumental, comme dans l'écoute.*¹⁵

¹⁵ Cl. Noisette, *L'enfant, le geste et le son* p.14

Comment aider le jeune instrumentiste qui rate toujours son démanché après maintes reprises, qui finit par jouer mécaniquement sans plaisir, qui a un son détimbré, étriqué, qui a mal au dos ? La prise de conscience du corps dans sa globalité passe par une analyse de la posture, une recherche d'équilibre, une réflexion sur l'utilité des gestes et la place de la technique instrumentale.

- Adopter une posture tonique.

Comme nous l'avons vu, chaque instrument entraîne des contraintes physiologiques. Cependant ce n'est pas l'instrument qui doit imposer une posture au corps. La posture peut faciliter ou non la production de gestes musicaux. Il ne suffit pas de dire à l'élève « tiens-toi bien, sois dynamique ». *Nous construisons nos postures, c'est-à-dire les points fixes sur lesquels s'appuient nos gestes, grâce à des muscles dits posturaux. Nous réalisons nos gestes, c'est-à-dire nos déplacements, grâce à nos muscles dynamiques.*¹⁶ Il est important de prendre conscience des muscles posturaux et des muscles dynamiques, d'utiliser la puissance du dos, de créer une bonne orientation de la tête par rapport au cou et au dos. Ces bases mettent en place une disponibilité musculaire qui permet de libérer le geste et l'expression.

Prenons l'exemple d'un violoncelliste qui prend l'habitude de regarder sa main gauche lors des démanchés. Il raidit le cou, cette tension s'étend au bras gauche, au dos, au bras droit. Tout le corps se raidit, le son est pauvre et la justesse imparfaite. L'élève se fatigue vite et peut avoir mal au dos. C'est en ne cherchant pas à contrôler sa main gauche mais en l'aidant à rétablir l'orientation de la tête par rapport au cou et au dos que l'enseignant aide cet élève. *La nuque, les omoplates, le dos et les bras étant liés par des groupes musculaires communs, la posture de la tête affecte considérablement la liberté des bras et peut constituer une entrave.*¹⁷ Chaque geste met en jeu la totalité du corps et il est possible d'améliorer le son, le rythme en travaillant uniquement sur le corps.

¹⁶ Ph. Chamagne, *Education physique préventive pour les musiciens* p. 29

¹⁷ X. Gagnepain, *du musicien en général...au violoncelliste en particulier* p. 61

- Trouver l'équilibre du corps.

L'instrumentiste classique joue debout sur place ou assis. La station debout n'est naturelle que dans le déplacement. Le musicien debout et immobile peut se trouver dans une situation inconfortable s'il ne trouve pas son équilibre. L'équilibre corporel se construit autour du bassin. La rétroversion du bassin, en évitant d'accentuer la cambrure du dos, permet de mieux respirer. L'avancée des omoplates libère les bras. L'équilibre profite aussi de l'enracinement des membres inférieurs au sol tout en gardant de la souplesse par le déverrouillage des genoux. Le hara participe aussi à l'équilibre. « Hara » est le nom donné par les orientaux à la zone d'attache à la base du pubis des grands droits, muscles abdominaux. Une légère contraction de cette zone stabilise le bassin, aide la respiration.

La position assise n'est pas plus naturelle et l'enseignant se doit d'y être attentif. Il est nécessaire de bien différencier la position assise de repos de la tenue assise tonique de travail. L'instrumentiste en action s'installe sur les ischions comme prêt à se lever, avance les omoplates pour libérer les bras et la respiration, contracte le hara pour stabiliser la position. Que l'élève soit debout ou assis, le professeur peut inciter l'élève à se placer en posture tonique et équilibrée avant de jouer. Cette précaution évite que l'élève se positionne mal pour tenir son instrument. De plus cette posture tonique libère les gestes au service de l'expression musicale.

- Eliminer les gestes inutiles.

La chasse aux gestes inutiles, permet d'éviter un déséquilibre de la posture, prévient douleurs et tensions. Ces gestes peuvent nuire au rythme, au timbre, à la justesse. Ils ne sont pas adaptés à la situation soit parce celle-ci a été mal analysée, soit parce que les bonnes conditions pour la réalisation du geste adéquat ne sont pas réunies.

Nous avons déjà mentionné l'exemple du violoncelliste qui tourne la tête pour regarder ses doigts. Examinons l'instrumentiste à vent qui arrondit le dos pour s'approcher de son instrument. Il ne peut plus respirer correctement, les bras, les mains perdent de leur mobilité. Le corps subit des tensions.

Le professeur peut aider ces élèves à trouver le geste adapté en travaillant l'image mentale du corps avec l'aide du miroir ou par l'observation d'un autre

instrumentiste. S'intéresser à sa physiologie, réaliser le point de départ et d'arrivée sur le manche d'un démanché, connaître la « géographie » de l'instrument, sont des analyses qui peuvent aider à trouver le geste « juste ».

La stabilité de la posture, conditionnée par les muscles posturaux, fait partie du geste instrumental. Ce qui ne signifie pas immobilité. Au contraire la mobilité des bras, des mains, des doigts, la souplesse des hanches, tireront partie d'une posture stable et pourront transmettre l'élan vital du geste intérieur.

Certains musiciens pensent mieux extérioriser l'expression musicale par un excès de gestes. Ils mettent en péril l'harmonie nécessaire entre l'équilibre corporel, la mémoire motrice et la pensée musicale. L'instrumentiste joue avec tout son corps mais ne doit pas tomber dans l'exhibition. Le geste émotif est également inadapté car il reflète plus les sentiments qui nous envahissent que la pensée musicale. Sauf dans les situations particulières de mise en scène, le geste doit servir la musique.

- Associer technique, rythme et expression.

Avoir une bonne technique, c'est avoir le geste « juste », le geste expert personnel qui transmet la justesse, la sonorité et aussi le dynamisme. De ce fait, il est clair que la technique instrumentale ne peut pas être considérée comme un simple entraînement physique, un mécanisme. Le geste expert est fonctionnel et musical.

La technique est le résultat d'un bon usage de soi, d'une posture qui favorise la coordination et la vélocité, d'une écoute intérieure et extérieure qui fait le lien entre la pensée musicale et l'expression. Le travail répétitif aide le musicien en développant la mémoire kinésique. Les gestes automatisés restent porteurs de sens quand au départ de l'apprentissage, ils ont été pensés, réfléchis. Cependant, la technique gagne à ne pas être séparée de son contenu musical.

L'instrumentiste guidé par l'enseignant dispose de plusieurs pistes pour ne pas tomber dans le piège du mécanisme :

➤ Ne pas se focaliser sur un point particulier. En effet, un beau timbre nécessite un équilibre des deux mains. Par exemple, le violoniste qui se focalise trop longtemps sur la souplesse du poignet droit, perdra en justesse. Ou encore, le déséquilibre créé peut entraîner des tensions et des douleurs.

- Eviter la répétition de gestes erronés. La mémoire kinésique fonctionne pour les bons comme pour les mauvais gestes. Aussi est-il très difficile de changer un geste automatisé. La difficulté de modifier un doigté illustre la résistance de la mémoire kinésique. Il est parfois plus utile de travailler le geste à acquérir dans une autre phrase musicale.
- Rechercher la sensation du geste « juste ». Quand la sensation corporelle du bon geste est sentie, l'instrumentiste la retrouve plus facilement. De même, aller au bout du geste inadéquat, accentuer le défaut de façon à bien ressentir la gêne occasionnée, permet par l'approche sensorielle de prendre conscience de ce mauvais geste.
- Ne pas lier la recherche d'expression au niveau technique. N'oublions pas que le jeune enfant peut effectuer un geste musical avec un objet sonore rudimentaire. L'apprentissage des gestes élaborés et techniques peuvent s'appuyer sur cette capacité. Un morceau ne présentant pas de grandes difficultés est toujours digne d'intérêt et doit être l'occasion de recherche de sonorité et de dynamique.
- Jouer avec précision rythmique et élan musical. Tout travail technique de justesse, de sonorité peut se réaliser sans déformation du rythme, en adaptant le tempo. Le rythme peut également être travaillé hors instrument de façon à ne pas altérer le rythme ni le jeu instrumental. La conscience rythmique est un élément primordial de l'expression. Il ne s'agit pas simplement d'une pulsation. C'est aussi un mouvement vers l'avant qui donne vie au rythme écrit. Tout comme le geste, le rythme se déroule dans le temps. Par la conscience rythmique, le musicien est présent dans le déroulement du temps. Il transmet son geste intérieur et conduit la phrase musicale dans un élan vital constitué de tension et de détente.

Le rythme, la sonorité, la justesse, sont des éléments de la technique qui sollicitent tout le corps. L'accès à la virtuosité, à la perfection technique, est un plus pour l'instrumentiste si elles sont au service de l'expression musicale. La séparation du statut d'interprète de celui du compositeur, au cours de l'histoire de la musique, a parfois entraîné des excès de recherche de virtuosité qui ont installé une distance entre la technique et l'expression. Il arrive que l'instrumentiste pense d'avantage à une réussite technique qu'à une réalisation musicale. La virtuosité devient un jeu dangereux, l'instrumentiste se trouve en équilibre instable. La formation des jeunes musiciens prévient cette attitude.

Attitude pédagogique

Solliciter l'écoute, utiliser le corps dans sa globalité, beaucoup d'efforts de la part des apprentis musiciens qui peuvent aboutir au plaisir de la musique s'ils sont soutenus par une pédagogie qui permette d'extérioriser la pensée musicale. En effet, de nombreux débutants abandonnent, ils trouvent peu de plaisir dans l'apprentissage de leur instrument.

L'écoute, le travail corporel, le dynamisme du geste sont des activités qui engagent l'instrumentiste, qui l'obligent à s'extérioriser. Se montrer, se faire entendre des autres, ne sont pas des démarches simples sans aisance corporelle et nécessitent une attitude attentive de la part de l'enseignant.

Il peut motiver l'élève en agissant sur le climat de la classe, en parlant de la musique, en parlant du corps, en s'adaptant à son vécu, en élargissant son expérience musicale.

- Classe musicale

Une ambiance détendue avec un enseignant d'humeur égale et patient semble être un point de départ fondamental. La communication peut alors s'installer en confiance et le cours est un rendez-vous musical où l'enseignant transmet son enthousiasme et propose à l'élève de vivre la musique.

Le cours d'instrument est le lieu d'extériorisation de la pensée musicale par le jeu instrumental, mais aussi par le déplacement et le chant. Nous avons vu que des apprentissages associant écoute-chant et écoute-action motrice sont propices au développement de l'écoute intérieure et de la compréhension musicale. Le jeune élève ne peut garder l'habitude de danser, de mimer, de chanter les phrases instrumentales que dans un climat musical et détendu.

La classe est un lieu de recherche et de respect. Chercher son équilibre, trouver le bon geste, autant de sensations guidées par l'enseignant mais qui restent personnelles à chaque élève. Pour être naturel et expressif, chacun a besoin de réagir selon ses sensations, sa morphologie, ses capacités, sa personnalité.

Faire disparaître la peur est essentiel: peur de jouer ou chanter faux, peur du démanché, du jugement des autres, de ne pas avoir assez travaillé, peur des auditions, des examens. Ces sujets de crainte peuvent être un obstacle à la communication et être à l'origine de tensions qui inhibent l'expression.

- Dire la musique

Le formateur se doit de communiquer son intérêt pour la musique, le bonheur de jouer ou de chanter. Le cours n'est pas simplement un moment de repérage de tout ce qui ne va pas sur le plan instrumental. Dialoguer sur la musique est essentiel :

➤ Discuter avec l'élève pour éveiller le goût des sons, la richesse de tout ce qu'on peut entendre. L'objectif est que l'élève réalise qu'il a quelque chose à dire et qu'il peut l'exprimer oralement, corporellement et musicalement. L'instrument est un outil qui transfère sa pensée.

➤ Associer des images, des mots expressifs au vocabulaire musical. L'utilisation de termes évocateurs de mouvement fait appel au vécu de l'élève, à son geste intérieur. Parler de *montée*, de *tension* puis de *détente*, illustre un crescendo suivi d'un diminuendo. Inciter à aller de l'avant, à donner de l'élan, explique le tempo, le respect du rythme. Il s'agit de donner du sens à la réalisation instrumentale ou vocale en faisant appel à la pensée musicale.

➤ Parler du corps musicien n'est pas toujours facile. Les jeunes peuvent ne pas aimer entendre parler de leur corps, de leur tenue. Là aussi, il est intéressant de trouver les bonnes images qui permettent de faire surgir le bon geste.

La position assise du violoncelliste exige une posture tonique ainsi qu'une bonne mobilité derrière le violoncelle. Pour la position en équilibre sur les ischions, X. Gagnepain utilise « debout sur les fesses » ou encore « patiner avec les fesses » pour la rotation axiale du bassin. Ces expressions font appel à des gestes intérieurs qui parlent à de jeunes instrumentistes.

Le dialogue peut encore s'amorcer à partir de l'image du miroir ou du caméscope. Cette pratique est sensée dédramatiser l'effet du regard de l'autre mais doit être conduite avec délicatesse avec les instrumentistes peu à l'aise avec leur image.

- S'adapter à l'élève

Le jeune qui débute un instrument ou le chanteur ne sont pas des débutants dans le domaine expressif. Ils ont un vécu, une expérience musicale qu'ils sont capables ou non d'extérioriser. A part les cas pathologiques qui n'ont pas de perception musicale, nous sommes tous des musiciens potentiels. Nous avons vu

que l'enseignant ou le chef ont des outils pour aider les apprentis musiciens à extérioriser leur geste intérieur, leur pensée musicale.

L'adaptation des enseignants aux futurs musiciens et non l'inverse, est un des moteurs de l'expression musicale. Comment peut-on s'y prendre ?

- Partir du geste musical existant pour arriver au geste expert.
- Ecouter les morceaux et écouter le corps des élèves. Il arrive que l'enseignant soit tenté d'imposer ses propres gestes ou oublie de demander au jeune instrumentiste comment il se sent quand il joue. Les douleurs et les difficultés gâchent le plaisir de jouer et sont une des causes d'arrêt de l'instrument.
- Respecter le niveau de l'élève. La focalisation sur un morceau d'examen trop difficile tue l'expression et le désir de jouer. C'est à l'enseignant d'équilibrer l'articulation entre technique, expression et émotion. Beaucoup d'instrumentistes connaissent, après la tension des examens, le dégoût de la musique, l'instrument que l'on met de côté.
- Utiliser le patrimoine culturel de l'élève qui peut se présenter sous maintes formes : musique classique, comptines, chansons, variété, rock, musique électronique, musique du monde. L'arrangement est un outil précieux qui permet de mettre en valeur les goûts des instrumentistes.

- Elargissement de la pensée musicale

Les cursus proposés par les écoles de musiques et conservatoires visent à enrichir l'expression musicale. La pratique instrumentale, les pratiques collectives, la formation musicale ainsi que l'improvisation développent l'expérience musicale et incitent les jeunes à pratiquer et partager la musique.

Reste un point important duquel dépend le comportement du futur musicien, amateur ou professionnel : l'autonomie, gage d'une pratique qui perdure et d'un esprit critique. En incitant l'instrumentiste à réfléchir sur sa pratique musicale, à se dégager de l'assistanat, l'entourage pédagogique participe à l'émergence de l'autonomie:

- Réflexion personnelle sur les liens entre le geste musical, la pensée musicale, le geste intérieur et le geste instrumental. Au-delà de l'expression musicale, en lien avec la culture musicale, la réflexion mène à l'interprétation.

- Ouverture à des esthétiques et des formes artistiques variées en recherchant les occasions de s'exprimer. Il s'agit également de s'ouvrir au monde actuel, univers où l'ordinateur et la musique électronique ont une place très importante. Le lien avec les racines mais aussi la projection dans la musique contemporaine participent à la construction de la pensée musicale et permettent l'élaboration de l'esprit critique.
- L'improvisation permet de solliciter la pensée musicale. Elle met en action la mémoire kinésique, les acquis instrumentaux et culturels pour réaliser une création musicale spontanée. Cette expression peut être guidée : soundpainting, grille du jazz, schéma narratif sont des supports intéressants. Dans ces situations, le geste musical de l'instrumentiste est-il non contrôlé ?

L'instrument est un outil de l'expression musicale. L'important est d'avoir quelque chose à dire. C'est la capacité à extérioriser la pensée musicale par l'expression qui prime. Nous avons exploré plusieurs pistes : l'écoute, la conscience du corps dans sa globalité, l'utilisation d'une pédagogie adaptée. Pourquoi tout ne fonctionne-t-il pas si simplement avec les élèves ?

D'autres facteurs entrent en jeu et mériteraient que le questionnement se poursuive. Nous ne cernons pas forcément la personnalité de l'instrumentiste et les procédures d'apprentissage qui lui conviennent :

- Le pianiste M. Petrucciani a-t-il puisé ses ressources dans une posture tonique, un corps équilibré ?
- Cet élève renfermé n'est-il pas surmené, ne subit-il pas une trop grande pression parentale ?
- Pour certains adolescents s'exprimer oralement ou musicalement n'est-il pas se mettre à nu ?

CONCLUSION

Le lien entre corps et musique est complexe. Il apparaît difficile de dissocier la pensée et le corps, l'expression et la technique. *Le corps est l'acteur de l'intention cérébrale, laquelle sans lui ne serait rien.*¹⁸

La musique vit dans la tête de l'instrumentiste musicien. Le geste technique, soutenu par tout le corps et la pensée musicale, laisse s'extérioriser le geste intérieur. Nous sommes en présence d'un processus initié par le geste corporel, passant par l'intériorisation du geste expressif et aboutissant à l'extériorisation de la pensée musicale par le geste instrumental expert.

Geste, corps et pensée, en harmonie, créent l'expression musicale, espace de création laissé à l'interprète. Cette thèse soulève des questionnements pédagogiques. La réflexion de l'enseignant est fondamentale afin de ne pas ignorer d'autres hypothèses. Par ses questionnements, il participe à l'émergence de futurs musiciens amateurs, professionnels ou auditeurs, sensibles à l'expression à travers des modalités et des esthétiques variées.

L'expression musicale de l'interprète n'est pas toujours ressentie par l'auditeur. Cette danse sans corps, danse du son, éveille-t-elle chez lui un geste intérieur ?

¹⁸Ph. Chamagne, *Education physique préventive pour les musiciens* p. 8

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- H. Berlioz, *Le chef d'orchestre-Théorie de son art*, 1987, PUF actes sud
- Ph.Caillard, *La direction de chœur volume 1*, 1994, Philippe Caillard
- Ph.Chamagne, *Education physique préventive pour les musiciens*, 1998, Alexitère
- X. Gagnepain, *du musicien en général...au violoncelliste en particulier*, 2001, Cité de la musique
- D. Hoppenot, *Le violon intérieur*, 1981, Van de Velde
- M.C. Mathieu, *Gestes et Postures du Musicien*, 2004, Format
- Cl. Noisette, *L'enfant, le geste et le son*, 1997, Cité de la musique
- Pedro de Alcantara, *Technique Alexander pour les musiciens*, 1997, Alexitère
- C. Renard, *le geste musical*, 1982, Hachette/Van de Velde
- J.F Sénart, *Le geste musicien* 1995, A Cœur Joie

ARTICLES INTERNET

- J. Geoffroy, *Le geste dans l'œuvre musicale, la musique et le mouvement*, 2006, Rencontres Musicales Pluridisciplinaires
- F. Grammont, *Biologie Géologie no 1, L'intelligence du geste*, 2006

DICTIONNAIRES

- Marc Honegger, *Science de la Musique, Techniques Formes et Instruments*, 1976, Bordas
- Emile Littré, *Dictionnaire de la Langue Française*, 1991, Encyclopaedia Britannica