

CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire

Mémoire

Utilisation du corps
dans le jeu pianistique

THEARD

Hermine

Diplôme d'Etat

Professeur de Musique

Spécialité : Piano

Formation initiale

Promotion 2007/2009

Session Juin

Référent : Isabelle Poncet

Professeur de Piano au CRD de Brest

Sommaire

SOMMAIRE	2
INTRODUCTION	3
I. LA RELATION AU CORPS	5
A. Le rapport au corps dans la musique	5
B. Posture générale du pianiste	7
C. La conscience corporelle	8
II. LE GESTE JUSTE	10
A. Définition du geste	10
B. Le son	12
C. Le toucher	13
D. Conscience des différentes parties du corps	16
III. LE SENS DE L'ŒUVRE, RELATION A L'ECRIT	19
A. Analyse et interprétation	19
B. Evolution du geste avec la facture instrumentale et le répertoire	21
C. Musique contemporaine : des nouveaux modes de jeu	23
IV. LE CORPS ET LA COMMUNICATION	25
A. L'espace scénique : le rôle du corps	25
B. Jouer par cœur : la mémoire au piano	26
CONCLUSION	29
BIBLIOGRAPHIE	30

Introduction

La question de l'importance du corps dans la musique m'est apparue pendant mes années de formation au Cefedem, lors de stages de polyrythmies afro-cubaines notamment et d'ateliers de musique traditionnelle, mais aussi dans ma pratique théâtrale et vocale. Ce questionnement sur le rôle du corps et son utilité fonctionnelle ont soulevé en moi des interrogations et suscité l'intérêt de recherches, non seulement personnelles, pour améliorer mon jeu instrumental, mais aussi pour le transmettre aux élèves que je croiserai sur mon chemin.

Cette prise de conscience s'est renouvelée à chaque fois que je me retrouvais à mon piano, mais aussi lors de concerts ou encore pendant mes cours que je dispense. C'est par exemple l'observation en concert de l'unité assez naturelle que peut former un violoncelliste avec son instrument, qui a fait émerger en moi certaines questions. En effet, l'importance du corps dans le jeu instrumental est primordiale et demande une certaine connaissance du corps et de ses spécificités. Néanmoins, même si le pianiste n'est cependant pas expert en médecine, il est important de prendre le temps d'écouter et de comprendre son corps.

Aujourd'hui, nous vivons dans un monde où tout va de plus en plus vite. Prendre le temps d'écouter et d'appréhender son corps a peu de place. Mais il semble préoccuper de nombreux musiciens, tant dans leur pratique instrumentale que dans leur enseignement. Quel est le rôle du corps dans les différentes musiques ? Quels sont les différents critères musicaux qui permettent au pianiste de trouver un geste juste, et de servir au plus près un texte musical ? Il semble qu'il y ait tout un travail de recherche et de réflexion au sujet de cet instrument qu'est le corps pour le pianiste tout au long de son apprentissage et plus généralement dans sa vie puisque c'est notre corps qui nous permet d'établir une relation entre le geste et la pensée.

Utilisation du corps dans le jeu pianistique

Nous verrons dans un premier temps la relation générale au corps dans différentes musiques puis nous nous centrerons sur celle du pianiste. Nous nous intéresserons ensuite à la recherche du geste juste et la conscience de l'utilisation des différentes parties du corps au piano. Puis nous nous pencherons sur l'évolution du corps entier dans l'interprétation du répertoire pianistique. Enfin, nous étudierons l'investissement du corps dans l'espace scénique et le rôle de la mémoire au piano.

I. La relation au corps

A. LE RAPPORT AU CORPS DANS LA MUSIQUE

Le corps est indissociable de toute production sonore, il est le médiateur indispensable au musicien pour créer le son. Le corps exprime un geste musical, chorégraphique ou théâtral. Sur scène, pour le musicien, comme pour le danseur, le comédien ou encore le chanteur, c'est le corps qui « parle ». Le danseur exprime à travers un enchaînement de gestes chorégraphiques une émotion, l'acteur montre sa tristesse ou sa colère, le chanteur grâce à l'intention musicale exprime le désespoir. Le corps est transmetteur d'émotions. Il « parle » par des gestes, des signes. Chez les danseurs, les acteurs et les chanteurs, le corps est l'instrument tandis que pour les instrumentistes, il est le médiateur entre celui qui joue et son instrument.

Le corps dans la musique est à la base de toute production sonore. Néanmoins, il occupe une place différente suivant le style de musique. Les musiques extra-européennes, les musiques traditionnelles, le jazz, les musiques actuelles adoptent une relation au corps différente. Les musiques sud-américaines où le rythme prédomine en sont un exemple : lors des représentations, on voit l'ensemble du corps bouger au rythme de la musique et pas seulement la partie supérieure au centre de gravité du corps. Les enfants d'ailleurs, dès leur plus jeune âge, ont cette musique dans le sang, car elle se transmet de génération en génération.

On retrouve ce rapport au corps dans les musiques africaines. Les polyrythmies des peuples animent les corps et les esprits. Les mamans africaines portent leur enfant sur leur dos lorsqu'elles travaillent la terre ; elles transmettent alors par le lien intime du corps les chants et les danses de leur peuple. Le corps entier a une place prédominante dans cette musique car il est associé à la danse. Il véhicule une pensée, une histoire. Dans les concerts de musique africaine, on peut même voir des percussionnistes qui, le djembé porté sur le ventre par une sangle, accompagnent la musique par des mouvements chorégraphiés. Le corps ne reste pas figé. Il accompagne la musique, il fait corps avec elle pour vivre le rythme et les contretemps. On peut noter d'ailleurs que la danse, le chant et la musique des percussions ne font qu'un. L'un sans l'autre ne peut pas exister. Lors de plusieurs stages de polyrythmie afro-cubaine au Cefedem, nous avons pu nous rendre compte à quel point le corps a un rôle essentiel dans

cette musique. Le stage avait même débuté par l'apprentissage de chorégraphies accompagnées de chants. Ce n'est qu'après cette journée d'apprentissage, que nous avons pu nous initier à la musique : polyrythmies sur les différents instruments à percussion...

Les musiques issues du jazz et plus généralement les musiques actuelles ont aussi un rapport au corps différent de celui de la musique classique. En concert, on voit souvent des corps qui bougent en fonction du rythme, des postures extravagantes, comme celle de Cécil Taylor, jazzman et poète américain, qui dans ses représentations, fait parler sa tête qui tombe presque sur le clavier, sa bouche s'ouvre, respire et dessine des paroles imaginaires. Son corps se balance au rythme des phrases musicales. Il suit ses élans, ses courbes. Bref, son corps est en mouvement, il accompagne l'effet sonore. Cette tenue générale de l'instrumentiste jazz est souvent très différente des instrumentistes de musique classique. On peut apercevoir lors de concerts classiques, des corps figés, en tout cas qui paraissent plus ou moins déconnectés de la musique, la partie inférieure du corps ne bougeant généralement pas.

Le rapport du corps dans la musique dépend aussi de l'instrument et de son utilisation. Doit-on le prendre, le soulever ou bien au contraire jouer dessus ? Si l'on prend l'exemple de la flûte traversière, le flûtiste doit prendre son instrument et l'amener à lui pour produire un son. Pour l'organiste, celui-ci doit se déplacer à l'église pour pouvoir jouer de son instrument. Il pose son corps entier sur l'instrument, ses pieds enchaînant des mouvements sur le pédalier. Pour le pianiste, ce dernier doit s'adapter à chaque instrument sur lequel il joue au moment voulu car il ne le porte pas: assis sur le tabouret, il pose ses doigts sur les touches à l'aide du dos et de l'épaule. Le piano peut changer de hauteur, mais aussi de toucher et de son. Le pianiste doit alors s'adapter à ce nouvel instrument et varier les gestes pour pouvoir l'appivoiser. Régler la hauteur du tabouret, sentir l'enfoncement des touches et doser le son désiré. Cette tenue générale à l'instrument nécessite une conscience corporelle générale du pianiste pour se rendre dans un état disponible. Le pianiste est au cœur d'un triangle entre le son pensé au départ comme démarche musicale dans sa tête, le son entendu par l'oreille interne une fraction de seconde avant de jouer et finalement le son produit.

B. POSTURE GENERALE DU PIANISTE

L'engagement entier du corps pour un musicien est primordial. Comme le précise Claire Noisette « *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'écoute¹* ». Il s'agit pour le pianiste d'adapter son corps entier à l'instrument. Apprendre à écouter son corps, c'est un des objectifs dans l'apprentissage du musicien. Mais comment procéder quand on a les notes à penser, le placement sur le clavier et l'intention musicale à donner ? Chaque étape a sa difficulté, reste à trouver un équilibre général pour permettre au musicien de réunir toutes ses compétences et les mettre au service de l'expression musicale.

L'engagement entier du corps pour le pianiste demande tout d'abord une exigence dans la posture générale à l'instrument. Cette posture la plus adaptée, celle qui ne fait intervenir aucun effort musculaire, est la posture idéale. Remarquons que le pianiste est dans une position assise, cette position ne permettant pas une facilité dans la sensation des appuis. En effet, le pianiste n'a pas la sensation de verticalité puisque celle-ci est coupée au niveau du bassin. Comme pour les instrumentistes debout, le pianiste doit trouver un appui confortable des pieds posés par terre.

La verticalité des instrumentistes jouant debout se retrouve pour le pianiste dans la verticalité du dos. Comme le dit Jean Fassina « *la bonne position du dos, c'est la verticalité : il faut créer un axe vertical de la tête à l'appui fessier²* ». Cette verticalité du dos s'obtient en s'asseyant au bord du tabouret, permettant de trouver le point d'appui qui maintient la tête droite. Elle permet une transmission idéale du poids sur le clavier.

La technique pianistique repose en grande partie sur l'utilisation du poids du corps. La posture générale du pianiste lui permet de trouver cet équilibre entre utilisation des muscles et détente musculaire. Le problème se complique puisque le pianiste a les bras en suspension devant lui sur le clavier. Le poids qu'il trouve dans la tenue générale de son corps doit en partie se retrouver dans l'alignement du bras et à son extrémité, la main. Il lui faudra donc

¹ NOISETTE, Claire, *L'enfant, le geste et le son*, « *L'importance du rapport entre le corps et le son dans la pratique instrumentale pianistique* », DOLET, Laurent, Mémoire Cefedem, 2004, p 5.

² FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, édition Fayard, 2000, p 36.

trouver à l'aide de la détente du coude et du poignet un transfert du poids commandé par le dos et l'épaule.

Jean Fassina défend la position basse au piano, puisque celle-ci « *et la verticalité du dos délivrent le poids du bras constant de la tête au torse*³ ». Cette position permet une liberté totale du bras. Elle est pour le jeu du pianiste l'outil nécessaire à l'expression d'une intention musicale, lui offrant une certaine liberté dans son jeu. Cette liberté dépend de la souplesse générale du corps du pianiste. « *Il faut trouver une liberté totale du bras depuis l'épaule et le dos jusqu'au bout des doigts sans négliger le coude et le poignet, qui sont comme des écluses que l'on peut ouvrir mais aussi fermer, si on les bloque*⁴ ». Pendant le jeu, le pianiste réajuste à chaque instant son équilibre corporel général puisque celui-ci permet de rendre le geste naturel. De cet équilibre corporel vont dépendre de nombreux facteurs dans le jeu pianistique, comme la stabilité rythmique, la recherche de plans sonores, la direction du phrasé. Cette posture générale du corps est à intégrer dans la formation du musicien. Elle débute par la prise de conscience corporelle.

C. LA CONSCIENCE CORPORELLE

La prise de conscience corporelle permet au musicien d'écouter son corps et de sentir ces différents membres qui sont acteurs du mouvement. Brigitte Bouthinon-Dumas parle de « *rechercher un centre de gravité pour trouver une verticalité parfaite* », « *ce qui ouvre à la concentration*⁵ ». S'asseoir correctement, c'est prendre conscience de son centre de gravité pour appréhender ensuite les autres parties du corps essentielles au jeu pianistique. Amener à prendre conscience de son corps pour le musicien, c'est d'abord faire le vide, se concentrer sur son cœur qui bat, sa respiration. Pour l'enfant qui débute le piano, c'est aussi l'amener à situer les différentes parties de son corps qu'il utilise lorsqu'il joue : le dos, l'épaule, l'avant-bras, le poignet, la phalange, la pulpe du doigt... C'est le mouvement du corps, utilisé dans la musique, qui amène à cette écoute corporelle. Certes, la concentration renvoie à la

³ FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, p.41, opus cité.

⁴ FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, p. 42, opus cité.

⁵ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte, *Mémoires d'empreintes*, Cité de la musique, 1993, p.39/40

disposition de l'élève à préparer ce qu'il va faire : préparer quelle note jouer, la position sur le clavier ou encore préparer le caractère, l'atmosphère de la pièce musicale.

La pulsation rythmique amène aussi à la conscience corporelle. En effet, le rythme, c'est l'âme de la musique. Heinrich Neuhaus nous rappelle qu'« *un jeu dénué de tout pivot rythmique, coupé de la logique du temps et du déroulement dans le temps, m'apparaît comme un bruit informe. Le discours musical est défiguré, méconnaissable...*⁶ ». Faire prendre conscience à l'élève du rythme d'une phrase, c'est faire ressentir par le corps cette énergie qui donne vie au discours musical. J'ai été amenée, pour certains élèves, à leur faire prendre conscience de cette énergie rythmique corporelle. Eve-Hortense, âgée de neuf ans, débute le piano depuis six mois. Lors d'un cours, le morceau qu'elle jouait n'avait pas de stabilité rythmique. Nous avons ensemble marché sur un même tempo en se tenant la main, ensuite, seule, elle a trouvé une pulsation régulière. Enfin, lorsqu'elle a joué le morceau, Eve-Hortense a pris conscience de cette énergie rythmique. La musique avait une stabilité rythmique.

La prise de conscience corporelle, c'est aussi savoir écouter sa respiration. La respiration est source d'énergie pour notre cerveau mais aussi pour les muscles mobilisés lors du jeu pianistique. Ceci dit, elle est le plus souvent négligée par les pianistes, qui n'ont pas besoin de cette respiration pour créer le son, contrairement aux chanteurs et aux instrumentistes à vent. Lors des ateliers musicien-danseur au Cefedem, j'ai pu me rendre compte du rôle de la respiration dans la préparation du mouvement des danseurs. La concentration mobilisée par le danseur l'amène à calmer sa respiration et libérer l'énergie sur un enchaînement de plusieurs mouvements.

⁶ NEUHAUS, Henrich, *L'art du piano*, édition Van de Velde, 1971, p.40

II. Le geste juste

A. DEFINITION DU GESTE

Ce qui différencie le mouvement du geste est que ce dernier introduit la notion de conscience. En effet, le geste est « *un mouvement du corps, principalement de la main, des bras et de la tête qui est porteur ou non de signification*⁷ » L'acteur du geste a pensé dans sa tête le geste désiré.

Dans l'évolution de la technique pianistique, on note un développement de l'intérêt porté sur le geste. C'est « *le balbutiement d'une science du mouvement*⁸ » écrit Karine Messina. A partir des sonates de Clementi et Beethoven, la tessiture du clavier s'agrandit et la tension des cordes augmente considérablement jusqu'aux œuvres quasi-orchestrales de Liszt où l'engagement du corps entier est nécessaire.

L'évolution de la technique instrumentale incite les compositeurs à écrire pour un instrument qui sans cesse modifie ces capacités sonores. C'est le clavier qui gagne plus d'une octave, puis le cuir des piano-forte qui est remplacé par des feutres, enfin l'apparition du mécanisme du double-échappement et l'invention du cadre en fonte, tout ceci contribue à augmenter considérablement le volume sonore du piano, ce qui amène de plus en plus le compositeur à utiliser de façon conséquente le piano comme un orchestre en réduction rendant indispensable l'utilisation du corps entier pour jouer le répertoire.

Cette évolution de la facture instrumentale entraîne donc l'utilisation de gestes nouveaux dans le jeu pianistique. Blanche Selva écrit dans *L'Enseignement musical de la technique du piano* en 1916 : « *le son est un effet dont le geste est la cause, et le geste, c'est le mouvement, c'est la force. Donc pour jouer, il faut bouger. Si vous voulez varier les sons, variez les gestes*⁹. »

⁷ Le Petit Larousse, Grand Format, édition Larousse, 1992, p. 479

⁸ La lettre du musicien, Karine Messina, « *le pianiste à la découverte de son corps* », hors série Piano n°16, 2002, p. 103

⁹ La lettre du musicien, Blanche Selva/ karine Messina, idem p. 103

Le pianiste utilise, pour interpréter une œuvre, un enchaînement coordonné de mouvements. Cette multitude de mouvements est nécessaire pour le jeu pianistique instrumental : il est pour le pianiste la recherche perpétuelle du geste juste. **Mais qu'est-ce qu'un geste juste ?** Celui qui est pensé, choisit par l'interprète pour recréer un phrasé du compositeur, celui qui est désiré par le musicien pour servir une émotion. Pour Brigitte Bouthinon-Dumas, « *le geste juste reflète l'exactitude de la pensée* ». C'est le besoin constant de « *souplesse, qui entraîne le mouvement, et donc la naissance du geste*¹⁰ ».

Le geste instrumental a un rapport direct avec la façon dont l'instrumentiste produit le son. Il me semble important, dès les premiers contacts avec l'instrument, de faire prendre conscience de la mécanique du piano. Comment produit-on le son ? Le premier contact avec l'instrument est, dans l'apprentissage, le moment idéal pour découvrir la facture instrumentale du piano. Les premiers cours de piano que je donne introduisent cette notion de fabrication du son. Les débutants découvrent que la fabrication du son au piano est le résultat d'un enchaînement de différentes pièces mécaniques. Cette première vision du son m'amène à ouvrir le piano et laisser découvrir l'intérieur de l'instrument. Dès ces premiers instants, l'apprenti-pianiste peut sentir alors l'importance du poids du doigt sur la touche et la vitesse de frappe qui font varier le volume sonore produit. La plupart des instrumentistes pensent que le simple fait d'appuyer le doigt sur une touche suffit. Or la complexité de la mécanique du piano est trop souvent laissée de côté.

Le geste instrumental est souvent considéré comme partie intégrante de la technique instrumentale. **Mais qu'est-ce que la technique ?** Heinrich Neuhaus nous rappelle l'étymologie grecque du mot technique. Technique vient de τεχνη qui signifie « art ». L'apprentissage de la technique instrumentale serait la mise en œuvre de tous les gestes propres à traduire une pensée artistique. « *Tout perfectionnement de la technique est un perfectionnement de l'art lui-même et ne peut que contribuer à manifester le contenu, le sens caché ou, si vous préférez, l'essence même de la musique*¹¹. »

¹⁰ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte, *Mémoires d'empreintes*, p. 70/71, opus cité.

¹¹ NEUHAUS, Henrich, *L'art du piano*, p. 12, opus cité.

Utilisation du corps dans le jeu pianistique

Le pianiste doit alors, lors de l'interprétation, servir au mieux l'œuvre et par l'étude de la musique inscrite sur la partition, trouver le geste juste qui lui permettrait de servir le texte précis et l'émotion choisie du moment.

B. LE SON

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

- La hauteur : on définit la hauteur d'un son en analysant la vitesse de ses vibrations ; c'est la fréquence dont l'unité est le *Hertz* (nombre de vibrations périodiques par seconde.)
- L'intensité : on mesure l'intensité d'un son en analysant l'amplitude de ses vibrations : plus l'amplitude est grande, plus le son est intense. Les physiciens mesurent l'intensité en *décibels*.
- Le timbre : c'est la qualité permettant de distinguer un son particulier parmi d'autres de même intensité et de même hauteur. Il donne le caractère du son. On reconnaît le son de la clarinette de celui du hautbois par son timbre : le premier est feutré, le second est nasillard. C'est un paramètre très complexe qui fait appel aux phénomènes des harmoniques, liés les uns aux autres par un phénomène de résonance. C'est le plus ou moins grand nombre d'harmoniques et leurs intensités respectives qui constituent le timbre.
- La durée : pour l'acousticien ou le physicien, la durée se mesure avec le temps physique : en heures, minutes, secondes, etc... Pour le musicien, la durée se matérialise davantage en *brèves* ou en *longues*, déterminant la vitesse avec laquelle les sons se succèdent, soit rapprochés ou éloignés dans le temps.

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

instruments agissent sur l'ensemble de ces paramètres pour produire le son. En prenant conscience de la constitution et de la mécanique du piano, mais aussi en choisissant le geste juste permettant au musicien d'obtenir le son pensé et désiré, le pianiste peut lui aussi agir sur l'ensemble de ces paramètres.

Le son est une matière vivante qui nécessite une réactivité constante de l'oreille selon l'acoustique du lieu où il est produit, d'où une adaptation des gestes du pianiste. La musique contemporaine réinterroge sans cesse le rapport au son par de nouveaux modes de jeu nécessitant de nouveaux gestes pianistiques (utilisation de la paume, du poing fermé ou allongé, de l'avant-bras, du jeu dans les cordes pincées avec les doigts ou frappées avec une mailloche, troisième pédale *sostenuto* mobilisant tantôt le pied gauche ou le pied droit changeant ainsi les appuis au sol, d'où aussi une modification du timbre du piano; par exemple dans les *Agrexandrins* d'Alain Louvier et les *Jaketok* de Kurtag).

C. LE TOUCHER

Le contact avec l'instrument, dirigé par le geste du pianiste se fait par le toucher. Un des cinq sens de l'être humain. Ce contact se fait précisément avec la pulpe du doigt. A cet endroit, « *la peau est très sensible puisqu'elle contient les dernières ramifications des nerfs sensitifs. Le toucher est donc la conscience qu'a le pianiste de la rencontre de la pulpe digitale avec la masse du clavier.*¹² »

C'est la connaissance des dispositions caractéristiques des dix pulpes des doigts qui permet une variété de mouvements et de sonorités du pianiste dans son art. Marie Jaëll nous montre la subdivision en compartiments des pulpes. « *La fibre nerveuse qui se termine dans la peau forme jusqu'à son origine dans le cerveau ou dans la moelle un filament long, délicat et ininterrompu*¹³ ». Les sensations du toucher sont en étroites relations directes avec le cerveau.

Pour le pianiste, le travail sur la perception du toucher doit être initié dès les premiers instants. Le contact de la pulpe du doigt avec la touche est le premier dialogue intime avec

¹² FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, p. 46, opus cité.

¹³ JAELL, Marie, *Le mécanisme du toucher*, édition A. Colin, 1897, p.3/4.

l'instrument. Il faut donc que le professeur amène l'élève à développer ses sensations tactiles. Celles-ci sont en premiers lieux de visualiser et de situer cette zone précise qu'est la pulpe du doigt. Une première approche tactile de cette zone sur le bras de l'élève me paraît être intéressante. Cela lui permet de sentir sur sa peau cet espace privilégié du doigt et de pouvoir ensuite à l'instrument trouver les multitudes positions du doigt sur la touche du clavier. Cette sensation de la pulpe du doigt a permis à Alexandre, par exemple, l'un de mes petits élèves de sentir que ce contact de la pulpe avec le clavier lui demande naturellement de ramener ses doigts en les arrondissant. C'est ainsi qu'Alexandre a trouvé par lui-même une position idéale de sa main, en construisant la voûte. Ce contact avec le clavier est une première étape, mais elle est essentielle. *« Car c'est avec le contact réalisé avec la région la plus sensible que nous obtenons la sonorité la plus forte, la plus vibrante¹⁴ »*. Le toucher a un lien étroit avec l'audition. Marie Jaëll prétend que le développement des perceptions auditives peut-être provoqué par la complexité de l'art du toucher. Pour elle, la diversité des notes mise en relation avec la diversité des touches devrait faciliter les perceptions auditives. Par exemple, les différents intervalles et leur étendue sonore sur le clavier peuvent être perçus physiquement grâce à l'écart sonore de l'intervalle perçu digitalement sur le clavier. Ainsi, le pianiste, au moyen de différentes attaques, affine ses perceptions sonores. Le clavier devient dans l'imaginaire, une pâte où le pianiste sculpte un enchaînement d'intervalles. Le pianiste travaille alors par empreintes en pétrissant son clavier.

Le travail sur la perception sonore commence, non pas sur l'ensemble du clavier, mais bien au contraire sur une seule touche sur laquelle le pianiste s'entraîne à diversifier les attaques pour percevoir les modifications sonores qui en résultent : *« on rendra les fonctions organiques plus complexes si, au lieu de prendre ces changements sommaires de touches et d'intervalles du nombre de touches comme développement des perceptions, on s'applique à jouer de maintes façons différentes une même touche, car on aura aussitôt mains états différents de conscience, qui permettent de diversifier les perceptions auditives de chaque son¹⁵. »*

La qualité du toucher du pianiste nécessite de sa part une détente complète des membres pour les libérer de toutes contraintes. Ainsi l'instrumentiste peut grâce à cette

¹⁴ JAELL, Marie, *Le mécanisme du toucher*, p. 6, opus cité.

¹⁵ JAELL, Marie, *La musique et la psychophysiologie*, édition A. Colin, 1897, p 40.

détente engager son corps tout entier et le rendre disponible à l'écoute tactile et auditive. Marie Jaëll affirme que « *l'action des doigts n'est qu'artistique qu'à condition d'être basée sur la juste pondération de deux agents : poids et souplesse*¹⁶. »

Une multitude de mouvements est nécessaire dans le jeu pianistique. Même si seul le doigt actionne la touche du clavier pour produire le son, c'est le reste du corps qui est mobilisé. L'enchaînement de mouvements du dos, de l'épaule, de l'avant-bras et du poignet nécessite une juste coordination des différents membres. Celle-ci n'est possible que dans la recherche d'une détente musculaire. C'est la souplesse du mouvement qui donne une liberté articulaire. Chopin disait : « *la souplesse avant tout* ». Cette souplesse nécessite une conscience des mouvements et des membres du corps qu'il mobilise. Et c'est la souplesse qui donne au pianiste la liberté. « *Lorsqu'on est souple, on est jamais mou : on est libre*¹⁷ ». Cette liberté, cette souplesse, ne sont que des portes ouvertes pour la bonne perception des mouvements dans la création d'une œuvre artistique.

Dans l'apprentissage du pianiste, on peut trouver des mouvements qui favorisent la souplesse. Ces mouvements s'adaptent le plus souvent en fonction de l'âge et de la morphologie du musicien. Pour les adultes, j'utilise dans mes cours l'image de « lâcher le son », qui amène le pianiste à libérer l'articulation du poignet et faire tomber le poids de ce dernier vers le bas. Pour les enfants, je fais ressentir cette souplesse physiquement en leur levant spontanément leur poignet quand ils jouent. Généralement, la conscience des différentes parties du bras nécessite une grande concentration.

Cette souplesse libère le pianiste de tensions qui pourraient l'empêcher de percevoir des sensations tactiles. Ainsi, le musicien peut parfaitement doser le poids du doigt sur les touches et prendre conscience des mouvements de son corps.

¹⁶ JAELL, Marie, *Le mécanisme du toucher*, p. 32, opus cité.

¹⁷ FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, p. 42, opus cité.

D. CONSCIENCE DES DIFFERENTES PARTIES DU CORPS

Prendre conscience de son corps et l'appréhender est pour un musicien un long apprentissage et nécessite de la part de l'enseignant une recherche perpétuelle jalonnée de multiples sensations. Cette prise de conscience doit être installée dès les premières années de l'apprentissage et approfondie lors de la connaissance du répertoire. Ce qui amène le professeur à toujours vouloir ouvrir de nouvelles portes à l'élève, en se servant de la diversité du répertoire qu'il lui propose pour susciter sa curiosité, construire son écoute et son ressenti physiologique, indispensables pour trouver le bon geste musical.

Lors de l'apprentissage de ce répertoire, le professeur éclaire l'apprenti-pianiste sur de nouveaux gestes, créateurs d'une pensée musicale. Ces gestes donnent vie au texte musical, fait de différents phrasés et dynamiques. Ils utilisent plusieurs parties du corps et nécessitent de la part du musicien une bonne connaissance corporelle, en étant toujours dans une relation étroite entre geste et son que contrôle une oreille attentive.

Tout d'abord, c'est le bout des doigts qui créent le seul contact avec l'instrument, hormis les pieds pour la pédale, et les bras dans le langage contemporain. Ces doigts permettent au pianiste l'articulation. Pour Jean Fassina, « *le doigt est moteur. C'est lui qui véhicule l'énergie, qui transporte le poids, qui articule et qui produit le son.*¹⁸ » Le doigt est donc porteur d'une énergie. C'est lui qui exécute la pensée musicale du pianiste et accomplit ses choix. Le doigt est le vecteur de la motricité fine qui permet la réalisation du staccato du bout du doigt. Pour certains pianistes, cette articulation peut plus ou moins être « naturelle », pour d'autres elle nécessite un travail approfondi. Un des élèves de ma classe de piano, Marcus, 8 ans, qui entame sa première année de piano, a justement cette facilité à sentir le rôle indépendant de chaque doigt. Chaque doigt dégage une réelle indépendance d'énergie. Cependant, c'est dans la gestion de cette énergie que le travail de Marcus va s'orienter. Apprendre à gérer la vitesse de frappe et le poids du doigt sur la touche, c'est aussi une partie évidente de l'articulation.

A l'inverse, Eve-Hortense, 9 ans, elle aussi en première année de piano n'a pas la sensation naturelle de l'indépendance des doigts sur le clavier. Sentir que ces doigts sont

¹⁸ FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, p. 45, opus cité.

porteurs d'une énergie différente est un travail que nous approfondissons régulièrement. Cette sensation est plus évidente lors de la réalisation du phrasé *legato*. Brigitte Bouthinon-Dumas dit que « *la caractéristique physique du legato, c'est le déplacement des doigts d'une note à l'autre*¹⁹. » Le report du poids d'un doigt à l'autre nécessite de sentir l'énergie qui se déplace sans discontinuité, sans coupure. Il m'arrive souvent, lors de mes cours pour le faire ressentir aux jeunes élèves, de montrer le chemin de cette énergie en effleurant du doigt cette ligne sur la main. Ainsi, il imagine ce transfert d'énergie fluide entre les différents doigts, ce qui sera le propre du travail polyphonique en particulier chez Jean-Sebastien Bach (*Inventions à 3 voix, Le clavier bien tempéré, Petits préludes et fugues...*)

Le doigt est porté par la main entière. Celle-ci est reliée au bras par l'articulation du poignet qui assure une bonne circulation de l'énergie. Pour Jean Fassina, c'est le poignet qui donne de la liberté au jeu. « *Pour le bras et la main, il agit comme un poumon, permettant aux muscles de s'oxygéner*²⁰. » On retrouve par exemple cette souplesse du poignet dans des accords enchaînés de la main gauche. Lors de ce travail, j'essaye de trouver des images qui pourraient aider l'élève à libérer cette articulation, le plus souvent raide lors du jeu pianistique. Avec Johanna, 14 ans, en première année de piano, j'oriente le plus souvent le travail sur la posture générale au piano et la souplesse des différentes parties de son corps. Pour le poignet, nous avons trouvé l'image d'une voiture qui, grâce au jeu des amortisseurs, peut ainsi assouplir le creux ou la bosse de la route. D'après cette image, Johanna a pu sentir le rôle du poignet qui assouplit l'arrivée du poids qu'elle donne à sa main. Ainsi, les accords à la main gauche qu'elle réalise, accompagnant une mélodie à la main droite, ont pu trouver, grâce au geste souple de son poignet, des attaques dénuées de toute raideur.

L'articulation du poignet est en lien avec celle du coude et de l'épaule. Ces derniers accompagnent le mouvement du poignet. Ils assurent une direction et lui permettent de faire circuler l'énergie qui est commandée par le cerveau. Le pianiste qui ne joue que du doigt aura très rapidement un effort musculaire concentré seulement dans cette région et ceci conduit le plus souvent à un jeu superficiel et pauvre en sonorité. Plus le coude est serré contre le buste,

¹⁹ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte, *Mémoires d'empreintes*, p. 61, opus cité.

²⁰ FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, p. 42, opus cité.

plus le bras ainsi que le poignet et la main seront raides. Je parle souvent dans mes cours de « *laisser tomber le bras et d'ouvrir la partie des côtes flottantes* » pour permettre à l'élève de sentir la déconnexion des bras et de rendre leur articulation souple. Lors des cours que je dispense pour des adultes, j'introduis souvent cette notion de souplesse des bras qui accompagne tel ou telle ligne musicale. Avec Gwenaëlle, une des élèves adultes de ma classe, dans l'interprétation de la *Valse* de Chostakovitch, nous avons travaillé sur le geste du coude et du bras qui accompagne la ligne mélodique ascendante de la main droite. Ainsi, musicalement, Gwenaëlle a su trouver la direction de la phrase et prendre conscience de la souplesse et du rôle de son bras entier dans l'exécution du geste musical. Pour Chopin, « *le poignet, c'est la respiration dans la voix*²¹ ». La réalisation du lié par deux au piano résulte directement de cette souplesse du poignet qui se place en bas pour obtenir du poids de façon naturelle tandis qu'il se relève pour alléger le son. Le geste du bras est essentiel pour le pianiste car il lui permet de transporter le poids de façon égale sur chaque note (jeu *portando*) et aussi de respirer en créant des élans d'énergie entre les phrases.

La conscience corporelle intervient dans l'exécution de l'interprétation et dans la compréhension d'un texte. Elle doit être dispensée dès les premiers contacts à l'instrument et quel que soit l'âge de l'apprenti-pianiste.

Les gestes, porteurs de son et de signification musicale engagent, dans leur exécution, plus ou moins différentes parties du corps. Le musicien doit être conscient des différents membres qu'il utilise lorsqu'il exécute un geste. « *Au lieu d'interdire les gestes, il convient de les étudier, afin de parvenir à posséder et à ordonner à bonne fin ce qui n'est qu'accidentel et sans appropriation*²². »

²¹ EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, édition de la Baconnière, 1988, p72.

²² SELVA, Blanche, *L'enseignement musical de la technique au piano*, revue La lettre musicien Hors-série n°16, p. 103, op cité

III. Le sens de l'œuvre, relation à l'écrit

A. ANALYSE ET INTERPRÉTATION

Le discours musical, comme tout langage, possède une véritable syntaxe, avec son orthographe, ses propositions principales. Il y a toujours dans la musique un point de départ et une fin, avec entre eux des points culminants, des retombées que l'on peut nommer tension et détente. Certains accords ou certaines notes dans ce jeu de tension et de détente caractérisent le style et aideront le musicien à interpréter un texte et à trouver les gestes justes qui transcriront en son sa pensée musicale.

C'est l'analyse approfondie d'un texte qui amène le musicien à comprendre une œuvre, un compositeur et à interpréter d'une façon la plus juste l'œuvre jouée. Jean Fassina, dit de l'interprétation, que c'est le manque d'analyse qui amène le musicien à déformer la phrase musicale ; il trahit d'une certaine manière le texte. « *La personnalité n'est que l'intelligence mise au service du texte, intelligence qui permet d'analyser et déceler les composantes émouvantes d'une œuvre, d'en restituer la beauté en éliminant toute fausse sensibilité*²³ ».

Il s'agit pour l'interprète de s'intéresser au contenu de l'œuvre, d'en analyser les caractéristiques rythmiques, harmoniques, mélodiques, de dégager les cadences, les modulations. Ainsi, l'interprète cherche à comprendre l'architecture et le matériau musical utilisé par le compositeur. Il pourra alors servir au mieux l'interprétation.

Avec Léonore, 11 ans en deuxième année de piano, nous travaillons *Norvège* de Henri Classens. Nous nous sommes penchées sur le découpage des phrases musicales du morceau. Après avoir regardé d'un bout à l'autre le texte, Léonore analyse la carrure des phrases à la main droite par deux mesures. Ces phrases musicales sont enrichies d'un jeu *legato*. L'analyse de cette partition lui a permis de jouer alors le *legato* sans interruption sur deux mesures, suivant la courbe musicale des phrases et d'en trouver le geste musical et instrumental.

²³ FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, p. 51, opus cité.

L'interprétation est l'équilibre entre liberté et respect du texte. C'est au musicien, par la compréhension d'une œuvre et d'un auteur, de mettre toute sa personnalité au service de cette œuvre sans pour autant la dénaturer. Pour Brigitte Bouthinon-Dumas, « *l'interprétation identifie au jeu. Elle le personnalise, elle le caractérise, en même temps qu'elle est respect d'un texte. Et c'est bien dans ce paradoxe entre liberté et contrainte que réside la difficulté de l'interprète*²⁴ ». L'interprète procède à une relecture du texte pour ensuite essayer de le retranscrire fidèlement à travers son corps pour qu'il devienne sonore.

L'analyse de l'œuvre travaillée amène le musicien à identifier le discours musical. Celui-ci contient entre autres le rythme, le phrasé, les nuances.

- **Le rythme** : il est l'âme de la musique. Il permet son organisation dans le temps. Sans lui, on ne peut pas comprendre une phrase musicale. Comme nous avons pu le constater plus haut, le rythme intègre la sensation corporelle. « *Un chef d'orchestre ne battra jamais un premier temps en levant la main. Ce serait un non-sens. Un premier temps est un appui ; il est posé. Chaque temps suivant a une fonction précise. Si l'on ne s'inspire pas de cette gestique, le rythme ne sera pas vécu : tous les temps seront prononcés de la même façon.*²⁵ » Le rythme a un rôle essentiel dans la musique. La compréhension du rythme dans l'analyse est primordiale pour le musicien. Cette précision du rythme permet au musicien de se cadrer. C'est à l'intérieur de ce cadre qu'intervient la liberté de l'interprétation.

- **Le phrasé** : le phrasé est un sens horizontal mais le pianiste se doit de tenir compte de l'analyse harmonique, car ils sont complémentaires. Le caractère chanté de la main droite d'une valse implique une recherche gestuelle directement liée à ce qui pourrait s'apparenter à la voix, à la respiration donc au *legato* qu'il va falloir traduire pianistiquement. Le doigt frappe la touche grâce à la pulpe du doigt et le poignet épouse par ses mouvements la ligne musicale. La compréhension du phrasé introduit la notion d'autres instruments pour, non pas reproduire, mais rechercher une direction sonore. Dans cette ligne de la main droite, on peut imaginer un violoniste qui, faisant vibrer la corde, utilise un seul coup d'archet avec une continuité absolue. Ce geste permet d'éliminer un phrasé saccadé et de trouver une direction à la conduite de la phrase.

²⁴ BOUTHINON-DUMAS, Brigitte, *Mémoires d'empreintes*, p. 99, opus cité.

²⁵ FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, p.54, opus cité.

-La dynamique : elle implique une plus ou moins grande intensité des mouvements du corps. C'est le poids et la rapidité d'attaque du doigt sur la touche qui permettent des effets sonores différents. Le corps et ses mouvements sont sollicités de différentes façons selon le style et le caractère de celle-ci. Si l'interprète souhaite obtenir un son doux et perlé comme dans les lignes de la main droite de la musique impressionniste française par exemple, il devra gérer le poids du doigt pour obtenir une nuance légère. Au contraire, les basses profondes des lignes main gauche de Brahms solliciteront de la part du pianiste, certes le poids du doigt, mais aussi l'engagement du bras et de l'épaule pour obtenir une certaine profondeur de son.

B. EVOLUTION DU GESTE AVEC LA FACTURE INSTRUMENTALE ET LE REPERTOIRE

L'évolution de la facture instrumentale tout au long des siècles amène les compositeurs à écrire pour des instruments de plus en plus puissants. Les interprètes doivent ainsi s'adapter à l'instrument, ce qui nécessite une approche nouvelle et une parfaite aisance pour manier l'instrument. Le piano, comme tous les claviers, est une énorme mécanique qui a beaucoup évolué en un siècle entre 1770 (les pianoforte de Stein, Walter et Silbermann) et 1875 (invention de la troisième pédale par Steinway).

Le piano est un instrument à cordes frappées. Les sons, créés par le choc des marteaux, partent du niveau des cordes, sont amplifiés par la table d'harmonie ce à quoi s'ajoutent l'action des pédales qui agissent sur le timbre et la production des harmoniques.

Le cymbalum, instrument hongrois à cordes frappées à l'aide de baguettes ainsi que le clavecin, instrument à cordes pincées sont des ancêtres du piano. Mais c'est l'apparition du clavicorde au XVe siècle qui marque un tournant dans la facture instrumentale. Cet instrument, contrairement au clavecin, permet de réaliser des nuances, des *crescendi* et des *diminuendi* très subtils, la puissance sonore étant relativement faible.

La première mécanique du piano fut construite à Florence par Cristofori vers 1709. Ce piano utilise un système de marteaux frappant les cordes qui vibrent librement. Ce nouvel instrument permet les nuances, une variété d'attaque et possède un volume sonore plus important que le clavicorde et le clavecin. Avec l'amélioration des mécaniques allemandes et anglaises, le facteur Erard en 1822 intègre le mécanisme du double échappement qui rend possible la répétition très rapide de la même note et permet ainsi la virtuosité de

l'interprète. Puis, pour augmenter l'intensité, on utilise des cordes de plus en plus épaisses et tendues, les tables d'harmonies étant par conséquent sans cesse améliorées. Au cours de l'histoire, le piano n'a cessé de grandir en puissance et en sonorité. Le clavier s'agrandit d'une octave et demie entre 1780 et 1830, ce que Beethoven vivra « en direct ».

La facture instrumentale n'a cessé d'évoluer jusqu'à la fin du XIXe siècle et les compositeurs sont incités à transformer constamment leur langage. Les recherches de puissance sonore notamment chez Liszt prouvent que le compositeur pousse encore loin les limites de l'instrument. Il faut savoir qu'à cette époque, vers 1840, le récital de piano dans une salle de concert, comme la salle Pleyel par exemple, est à la mode, ce qui suppose de projeter le son dans une grande salle. Les pièces du compositeur nécessitent l'engagement du corps entier. Les caricatures de Liszt jouant au piano sont d'ailleurs révélatrices de cette image car on voit que le corps entier participe pleinement au jeu instrumental.

Cette évolution du répertoire pianistique nécessite donc de la part de l'interprète, de rechercher une aisance corporelle, autrement dit, d'identifier les différents gestes d'une œuvre qui au moyen d'un long travail aboutiront à la création de l'œuvre. « *Il ne s'agit plus d'étudier des morceaux mais des gestes*²⁶ » dit E. Bach. Le geste forme l'unité. C'est en les analysants que l'interprète recherche une intention musicale voulue par le compositeur. Il faut ainsi que l'interprète trouve parmi une multitude de possibilités corporelles, « *le mouvement qui rende le plus fidèlement la représentation intérieure et qui corresponde le mieux aux talents individuels du pianiste*²⁷ ».

La virtuosité, initiée par l'évolution de la facture instrumentale, incite l'interprète pianiste à chercher une multitude de possibilités nouvelles avec son corps. Il cherche, il étudie avec soin l'expression possible de son corps pour pouvoir servir au mieux le texte du compositeur. « *Etudier, c'est expérimenter, c'est chercher le mouvement le plus simple.* »²⁸

²⁶ KAEMPER, Gerd, *Techniques pianistiques*, édition A. Leduc, 1968, p. 151

²⁷ KAEMPER, Gerd, *Techniques pianistiques*, p.154, opus cité.

²⁸ KAEMPER, Gerd, *Techniques pianistiques*, p154, opus cité.

C. MUSIQUE CONTEMPORAINE : DES NOUVEAUX MODES DE JEU

Au XXe siècle, la musique contemporaine ouvre de larges horizons sonores. Le langage dodécaphonique, la musique sérielle ainsi que les recherches électro-acoustiques de Stockhausen amènent les compositeurs, dans ces nouvelles perceptions sonores, à pousser toujours plus loin les capacités sonores des instruments. La palette de nuances s'élargit, les compositeurs exigent des *pppp* (*brin*, extraits des *six encores* de Luciano Berio) et insèrent dans leurs compositions de nouveaux modes de jeu.

Le répertoire contemporain a élargi les horizons sonores et gestuels. György Kurtag fait partie de ces compositeurs qui ont cherché à s'affranchir des modes de jeu traditionnels. Comme Bartok et Kodaly, Kurtag s'intéresse à la pédagogie en donnant une vision nouvelle de l'approche pianistique. Les quatre volumes de « *Jatekok* » signifiant *jeux* en hongrois, sont représentatifs de la manière dont Kurtag envisage cette recherche sur les possibilités de touchers et de gestes.

C'est en regardant des enfants jouer spontanément avec le piano que Kurtag décide de composer ces différentes pièces pour le piano. Pour ces enfants, le piano est encore un jouet. Kurtag dit qu' « *il s'agit d'expérimenter son instrument plutôt que d'apprendre à jouer du piano*²⁹ ». Il s'agit là pour l'enfant d'être attentif à un texte musical, son déroulement, la qualité des sons et des silences.

Le texte musical des pièces est pourvu de signes encore jamais utilisés auparavant. Chacun des signes offrent plusieurs possibilités de nouveaux gestes au piano. Prenons comme exemple le quatre mains « *köd-kánon* » du Livre IV des *Játékok* de Kurtag.

Il existe quatre signes principaux différents qui introduisent des gestes nouveaux.

- Le signe de la barre verticale qui se joue avec les deux avant-bras, l'étendue est approximative
- Le signe circulaire qui se joue avec les paumes

²⁹ KURTAG, György, introduction des *Játékok* rédigée en collaboration avec István Máriássy, ed. Musica Budapest, 1979

Utilisation du corps dans le jeu pianistique

- Le signe en vaguelettes qui se joue avec le bout des doigts en glissant sur les touches
- Le signe de la petite barre verticale cernée de deux carrés se jouant avec la paume ou les doigts, l'étendue étant définie.

La nuance de la pièce est *pp* jusqu'à la fin, avec l'utilisation de la pédale de résonance et l'*una corda*.

Ces signes indiquent différents modes de jeux. Le pianiste utilise donc différentes parties de son corps qu'il n'utilise pas d'ordinaire dans une partition traditionnelle.

Ainsi, en suivant l'indication donnée, le signe vise soit une note, soit un groupe de notes, soit une région déterminée du clavier. S'en suit un effet sonore, une atmosphère particulière, une énergie. L'élève doit alors axer sa recherche sur l'intention musicale pour ensuite adapter avec précision son geste.

Dans les cours de tutorat dans un conservatoire, Paul et Rosen, deux élèves de 14 ans de IIème cycle travaillent ce quatre mains. Leur première réaction en voyant la partition a été de s'esclaffer, « *qu'est-ce que c'est que ces signes, on a jamais vu ça !* ». Puis les élèves se prennent au jeu « *ça a l'air marrant !* ». Le premier signe, que Paul joue seul dans le registre grave du clavier, nécessite une précision gestique certaine : on joue avec les deux avant-bras, dans une nuance *pp*, dans un registre où l'instrument sonne relativement fort si on ne contrôle pas le geste. Paul a donc dû rechercher le geste adéquat, autrement dit la position des avant-bras sur le clavier, avec le poids et l'attaque qu'il souhaite donner à ce geste pour obtenir précisément l'intention musicale du texte.

Les gestes pianistiques évoluent selon les époques et les styles. La musique contemporaine comme celle de Kurtág développe la conscience de la relation entre le geste et le son.

IV. Le corps et la communication

A. L'ESPACE SCENIQUE : LE ROLE DU CORPS

Sur scène, le corps a un rôle de communication avec le public. C'est le corps qui permet au musicien d'exprimer une émotion, grâce à une intention musicale. Il a donc un rôle qui permet le lien entre l'artiste sur scène et le spectateur dans la salle. L'importance de la prise de conscience de l'espace scénique apparaît chez le musicien comme primordiale dans l'apprentissage de l'instrument.

Sur scène, l'acteur bouge dans l'espace scénique. Il occupe, selon le lieu, la mise en scène et le déroulement de l'histoire, une place différente. L'acteur dans cet espace est en perpétuel mouvement. Il doit, dans ses gestes et déplacements, être toujours connecté avec le public. Eviter d'être dos au public, trouver le bon angle pour faire ressentir une intention à l'ensemble du public qui ne voit pas l'acteur de la même manière... sont plusieurs réflexions qui l'accompagnent dans la réalisation scénique.

Chez le musicien, les mouvements dans l'espace scénique sont limités, surtout lorsqu'il s'agit du pianiste dont l'instrument reste à la même place lors de la représentation. Comment prendre conscience alors de cet espace sonore ?

Il me semble que l'imaginaire est une piste de travail pour enrichir la perception de l'espace scénique. Convoquer l'imaginaire par des images, des représentations mentales permet au musicien de prendre conscience de la notion d'espace; mon professeur du conservatoire d'Angers, Hélène Desmoulin m'a sensibilisée plusieurs fois au cours du travail d'interprétation, à cette notion d'espace. Lors d'une des répétitions précédant un examen, elle m'avait encouragée à penser le son résonant dans toute la pièce c'est-à-dire prendre conscience du son allant au-delà de la caisse de résonance elle-même. Avec cette perception d'espace sonore prenant de l'ampleur, je me souviens avoir sur l'instant modifié ma tenue au piano : je me redresse pour écouter ce changement spatial et projette ainsi le son différemment.

Sensibiliser les jeunes pianistes durant leurs années d'apprentissage à cette conscience spatiale est possible dans une structure permettant l'association pour un projet de

représentation scénique des classes de théâtre, de danse et de piano. Ceci est un exemple qui peut être élargi à d'autres classes instrumentales et aux classes de danse. J'ai eu l'occasion de pratiquer le théâtre dans des associations de quartier. La prise de conscience spatiale est évidente lors de la pratique théâtrale. S'adresser à un public, trouver sa place et son évolution sur scène, projeter le son vers le public ou vers les autres acteurs, sont de véritables recherches pour le comédien. Les rencontres entre classes peuvent être le moyen d'échanges intéressants entre les élèves. Le musicien devient alors véritable acteur de la scène. Son rôle s'élargit et le rôle de communication avec le spectateur peut être perçu différemment.

B. *JOUER PAR CŒUR : LA MÉMOIRE AU PIANO*

Le rapport à la partition reste un point essentiel dans le jeu instrumental. En effet, lors de représentations, on se rend compte souvent de ce décalage entre le musicien qui a les yeux rivés sur le papier et celui qui, au contraire, joue sans partition. Ce dernier, sans le support devant les yeux, semble libéré de toutes contraintes.

C'est en se détachant de la partition que l'élève peut s'engager plus facilement à l'interprétation du morceau travaillé. Une de mes élèves, Caroline, 10 ans fait beaucoup de progrès en apprenant par cœur les morceaux qu'elle joue. C'est une fillette qui met déjà beaucoup de temps à lire les notes et à les replacer sur le clavier. Du coup, Caroline reste longtemps accrochée à son texte et n'arrive pas forcément à y mettre une intention musicale. Je lui demande donc d'apprendre tous ces morceaux par cœur pour qu'elle puisse dépasser ce stade de lecture de la partition et qu'elle puisse enfin faire de la musique. C'est-à-dire par le texte qu'elle apprend, ressentir une émotion et pouvoir la retranscrire au piano. Nous travaillons donc ceci avec la mise en place des nuances, du respect du phrasé, mais aussi par le caractère qu'elle souhaite donner à sa musique. Ce dernier point passe souvent par le verbal ; Caroline recherche des adjectifs qui correspondent le mieux à la musique, je l'aide ainsi à mettre des mots sur ce qu'elle ressent et ce qu'elle souhaite rendre au piano. Caroline utilise alors plusieurs sortes de mémoires qui lui permettent de se souvenir de la musique qu'elle joue.

Jouer par cœur, c'est s'imprégner du texte et s'approprier une musique pour pouvoir entièrement la restituer. Le regard n'est plus, dans ce cas, occupé à suivre le texte. Ce dernier continue à défiler dans sa tête, ce qui constitue une des mémoires du musicien

lorsqu'il joue.

L'exercice de la mémoire pianistique est indissociable d'une compréhension en profondeur de la partition invoquée. Il s'agit avant tout de « *comprendre le sens de l'œuvre à apprendre*³⁰ ». Car apprendre un morceau par cœur, c'est se plonger dans les profondeurs du texte pour pouvoir « *faire corps avec l'interprétation*³¹ ».

Le « par cœur » permet à l'élève de construire au fil des années son propre système mental de mémoire. Car le pianiste utilise pour apprendre par cœur une mémoire multi-sensorielle, c'est-à-dire que pour mémoriser une œuvre, il utilise plusieurs mémoires.

Il a tout d'abord la mémoire visuelle : se souvenir de la partition ou de la position des mains sur le clavier. Le visuel étant souvent déclencheur des autres mémoires. Ensuite, il y a la mémoire auditive : elle permet au pianiste de se souvenir de la façon dont sonne le morceau, de ses thèmes, de ses couleurs, de ses dynamiques... Enfin, il y a la mémoire kinesthésique : c'est-à-dire la sensation que le pianiste a en jouant, liée aux doigtés, aux gestes, aux positions du corps, au rythme interne.

Néanmoins, faut-il toujours jouer par cœur ?

Le par cœur est le plus souvent source de difficultés et de tension qui entraîne le pianiste dans des situations inconfortables. Au piano, la complexité à s'imprégner du texte est grande, car le piano a un rôle mélodique, harmonique et rythmique, avec le plus souvent des choses différentes à réaliser aux deux mains. Ce qui complique la situation : il faut donc de la part du pianiste une mémoire de la ligne horizontale, c'est-à-dire de la mélodie, mais aussi une mémoire de la ligne verticale, celle de l'harmonie. La musique polyphonique de J.S. Bach ou les pièces pour piano de G. Fauré à l'harmonie complexe sont de ce fait difficiles à mémoriser.

Certains pianistes jouent en concert avec la partition. C'est le cas du pianiste Sviatoslav Richter. Il rejette totalement l'exploit de la mémoire et conseille aux pianistes de lire le texte pour enfin livrer en toute liberté l'émotion de l'instant. En effet, le texte fait partie

³⁰ *Le pianiste et la mémoire*, Lettre du musicien, Hors-série PIANO, n°8, 1994, p. 125

³¹ idem

Utilisation du corps dans le jeu pianistique

de l'alchimie musicale ; il contribue à la création artistique personnelle de l'instant. Le musicien établit alors des choix d'interprétation qui affirme sa compréhension musicale. Lorsque le pianiste visionne le caractère du texte, il identifie un accord, des arpèges, une note de passage... Le plaisir visuel le fait rentrer dans un monde intime d'images sonores où l'instrumentiste devient le miroir du texte, traduisant alors par l'émotion la lecture du texte. Certains répertoires, de par les nombreux déplacements sur le clavier qu'ils requièrent, nécessitent d'être joués par cœur pour s'appropriier l'espace que constituent les 7 octaves $\frac{1}{4}$ du clavier, permettant d'être à la fois centré sur l'écoute et le geste.

Conclusion

Il est certain que les structures musicales ont beaucoup évolué en France quant à l'importance donnée au corps dans les pratiques instrumentales. S'intéresser à la relation au corps dans d'autres cultures, notamment celles des musiques africaines et sud-américaines, pourrait permettre un regard différent dans l'apprentissage de la pratique instrumentale. Le rapport entre le geste et le son, notamment dans la découverte de nouveaux modes de jeu du répertoire contemporain, mais aussi l'utilisation du corps entier dans les œuvres de la période romantique doit être favorisé dès les débuts de l'apprentissage de l'instrumentiste. La compréhension du corps dans la pratique instrumentale est primordiale et nécessite une longue recherche.

Le professeur peut ainsi, dans l'appréhension du langage corporel, inciter l'élève à apprivoiser et expérimenter son instrument par l'apprentissage d'un répertoire large et ouvert, pour susciter la curiosité des sonorités liées aux gestes musicaux. Ainsi, l'élève se laissera aller, gagnera en confiance en favorisant son expression musicale en essayant de rechercher le sens de l'œuvre et le geste juste.

Personnellement, c'est la pratique théâtrale, le chant et la création de représentations scéniques incluant d'autres formes d'art qui m'ont permis d'affiner ma perception du corps dans ma pratique pianistique. Le théâtre m'a apporté un regard plus large quant à l'expression du corps dans l'espace, le chant m'a fait prendre conscience de l'engagement entier du corps dans la production sonore avec la recherche de la détente corporelle, enfin les projets transversaux m'ont permis de faire le lien entre tous ces paramètres.

Ce mémoire se situe dans la continuité des réflexions qui nourrissent mes recherches pianistiques et artistiques. J'ai seulement tenté de répondre à des questionnements permanents qui me lient profondément à mon instrument ; cette réflexion n'est qu'un début dans mon rôle de musicienne et de pédagogue.

Bibliographie

BOUTHINON-DUMAS, Brigitte, *Mémoires d'empreintes*, Cité de la musique, Paris 1993, 127 pages.

EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, édition de la Baconnière, Neuchâtel, 1988, 451 pages.

FASSINA, Jean, *Lettre à un jeune pianiste*, Fayard, Paris 2000, 128 pages.

JAELL, Marie, *Le mécanisme du toucher*, édition A. Colin, Paris, 1897, 160 pages.

KAEMPER, Gerd, *Techniques pianistiques*, édition A. Leduc, Paris, 1968, 199 pages.

LACAZE, Marie-Françoise, *Le geste créateur en éducation musicale*, Collection psychologie et pédagogie de la musique, édition EAP, Paris, 1984, 175 pages.

LE CORRE, Pascal, *Bach par cœur*, article, La lettre du musicien, Hors Série n°13, Piano, 1999/2000, pages 133/134.

MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Fayard, Les indispensables de la musique, Paris, 1988, 280 pages.

NEUHAUS, Henrich, *L'art du piano*, édition Van de Velde, 1971, 240 pages.

NOISETTE, Claire, *L'enfant, le geste et le son*, édition Cité de la musique, Paris, 1997.

PARMENTIER, Gérard, *Doit-on jouer par cœur?*, article, La lettre du musicien, Hors-Série n°6, Piano, 1992/1993, page 139.

DOLET, Laurent, *L'importance du rapport entre le corps et le son dans la pratique instrumentale pianistique*, mémoire Cefedem, année 2004, 30 pages.

HOARAU, Yann, *Le piano, le geste et le son*, mémoire Cefedem, année 2004, 25 pages.

Utilisation du corps dans le jeu pianistique

RABOURDIN, Charlotte, *Accords perdus, ou comment faire corps avec son instrument?*, mémoire Cefedem, année 2007, 30 pages