

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

Le musicien et son identité sonore

Nom : Castelain

Prénom : Stéphanie

Diplôme d'Etat

Professeur de Musique

Spécialité : Flûte traversière

Formation initiale

Promotion 2007- 2010

Session juin 2010

Référent : Georges Lambert

Qualité : Flûtiste

INTRODUCTION.....p 3-4

SON ET SONORITE : APPROCHE ACOUSTIQUE ET SEMANTIQUE

- 1) Le son.....p 5
- 2) La sonorité.....p 6
- 4) L'identitép 7
- 5) L'identité sonore.....p 10

A LA RECHERCHE DE SON IDENTITE SONORE

- 1) La reconnaissance du corps
 - a) Ressenti corporel des sons p 11
 - b) Le corps, caisse de résonance.....p 12
 - c) L'homme sensible.....p 12
- 2) La reconnaissance des émotions.....p 14
- 3) La reconnaissance de la pensée
 - a) L'importance de l'imaginaire.....p 16
 - b) Le rôle de l'imaginaire
en vue d'une incarnation du son.....p 17
 - c) Le Hara.....p 19
- 4) L'union du corps et de l'esprit.....p 19

L'EXPRESSION PAR LE SON

- 1) La question esthétique
 - a) Le culte du "beau son".....p 22
 - b) Mettre le son au service de la musique.....p 23
- 2) Le parti pris de l'imitation
 - a) Le bien fondé.....p 25
 - b) Les limites.....p 27
 - c) Les contre- indications.....p 28
- 3) Le parti pris du non modèle
 - a) Les intérêts.....p 28
 - b) Les limites.....p 30
- 4) S'affranchir du modèle.....p 30

CONCLUSION.....p 32

INTRODUCTION

Pendant les premières années de mon apprentissage, j'ai essayé d'imiter mon professeur de flûte traversière que j'admirais. Sa sonorité était pour moi un idéal vers lequel je tendais. Jusqu'au jour où je me suis trouvée dans une impasse.

Ayant changé de professeur, j'ai éprouvé une sorte d'abandon, de perte de repère. En effet, ce standard que je côtoyais depuis des années n'était plus là pour m'aider, je n'avais plus cette référence qui me permettait de fabriquer un son qui me plaisait.

Face à ce changement, j'ai fait le constat d'un échec. Portée par l'obsession de reproduire le même son qu'un autre, je me suis figée sur un seul critère, celui du son "pur", sans air. Cette focalisation m'a empêchée de prendre en compte un bon nombre de paramètres : le vibrato, les couleurs, la résonance, la projection du son dans l'espace, l'air qui se propage dans toute la flûte, la richesse harmonique. Tant d'éléments qui participent à l'épanouissement d'une sonorité. Privée de ce modèle de référence dont je voulais être la copie conforme, j'ai dû reconstruire ma propre sonorité et sortir de la bulle dans laquelle je m'étais enfermée. J'ai ainsi acquis une vision différente du son, une autre écoute, plus large. Tous ces aspects inhérents à la construction d'une sonorité se sont concrétisés par le fait de jouer en orchestre. L'écoute au niveau du biseau de ma flûte ne suffisait plus. Les rangées de cordes devant moi m'apportaient une aide visuelle. Je percevais un son planant au dessus des musiciens.

Quant à mon troisième professeur, elle ne jouait pas du tout en cours. Je ne l'ai d'ailleurs jamais entendue jouer pendant une séance de travail. Je me suis alors retrouvée sans repère auditif, sans référence. Dès lors, vers quoi devais-je tendre ? Sur quels critères devais-je m'appuyer ? On m'accordait une grande liberté, j'accédais à une grande autonomie. Les rôles étaient inversés ; je devenais, en quelque sorte, ma propre référence. S'ensuivit une série de questionnements : « Quel son souhaitais-je obtenir ? Que m'inspire cette musique que je veux transmettre ? Quelle couleur, quelle nuance ou quelle intensité dois-je produire?... ». J'ai ainsi pris conscience de façon plus évidente de mon

individualité, j'ai ressenti une reconnaissance de ma personnalité que je devais affirmer.

Il me restait à chercher une pâte sonore qui me définisse et que je puisse modeler à souhait ?

Cela soulevait, dans un premier temps, la notion d'identité sonore. Dans un deuxième temps, la perspective d'une action, d'un pouvoir sur ma sonorité et selon mes aspirations.

Cette réflexion me poursuit jusqu'à aujourd'hui. C'est pourquoi j'ai choisi de concentrer mes recherches autour de questions qui animent désormais l'enseignante en devenir que je suis. J'ai réfléchi à la façon d'aider les élèves à façonner leur sonorité. Comment faire que chacun acquière celle qui lui permette de s'exprimer en toute liberté ? Est-ce qu'en leur servant de modèle systématiquement, je ne risque pas de les enfermer dans un carcan ? Leur laissant trop de liberté, ne risquent-ils pas de se sentir perdus et sans repères ?

D'une façon plus générale, a-t-on besoin d'un modèle pour construire, forger une identité sonore ?

SON ET SONORITE : APPROCHE ACOUSTIQUE ET SEMANTIQUE

1) Le son

Le son est une “ onde produite par la vibration mécanique d’un support fluide ou solide propagée dans son milieu environnant sous forme d’ondes longitudinales. Par extension physiologique, le son désigne la sensation auditive à laquelle cette vibration est susceptible de donner naissance“.¹

La définition de ce terme, qui nous est donnée dans le dictionnaire est celle d’un effet des vibrations des corps se propageant dans les milieux matériels, et excitant l’organe de l’ouïe. S’ensuit une explication plus précise : “ Quand un corps sonore a été frappé, ses différentes parties éprouvent aussitôt un mouvement de *vibration* ou d’*ondulation*. L’air qui environne ce corps participe à ce mouvement et forme autour de lui des *ondes* qui parviennent à l’oreille. L’air est donc le principal véhicule du son“.²

En psycho acoustique³, le son est une « vibration acoustique capable d’éveiller une sensation auditive »⁴.

Rappelons également que la vibration sonore émise n’est jamais stable, dépend du jeu de l’instrumentiste, de la salle qui le véhicule et de la place qu’il occupe.

Le système excitateur de la flûte traversière est composé de la combinaison suivante : le jet d’air, le biseau et le tube cylindro-conique. Concernant la formation et la propagation du son, nous savons, suite à l’expérience réalisé en 1924 par Zéphyrin Carrière qui effectua une expérience sur un tuyau d’orgue transparent dans lequel il souffla un gaz coloré, que, sous l’effet des vibrations de l’air dans le tuyau, le jet prend un mouvement oscillatoire qui le fait se diriger d’une part dans l’instrument, d’autre part à l’extérieur⁵. Une onde se propage alors dans tout le tube, effectuant des allers- retours incessants. Le tuyau est excité par

¹ Le petit Larousse, dictionnaire de la langue française, 1997

² idem

³

⁴ Dictionnaire des mots de la musique, Jacques Siron, Outre- Mesure, 2002

⁵ *A propos de pédagogie*, Pierre- Yves Artaud, Billaudot, Paris 1996

une suite d'impulsions chacune donnant naissance à une onde progressive et devient, au bout d'un temps très court, le siège d'un système d'ondes stationnaires⁶.

2) La sonorité

La sonorité, elle, est définie comme la qualité de ce qui rend un son "agréable"⁷, ou selon une autre définition, la qualité spécifique d'un son⁸. Nous entrons alors dans une qualification qualitative.

On pourrait dire que le terme de sonorité est ce qui désigne le son propre à un instrument. Elle permet différencier un son d'un autre et d'identifier le timbre particulier d'un son. Il y a donc, dans le terme de sonorité, la notion d'identité d'un son.

Un son est défini par une hauteur, une fréquence, une amplitude, une dynamique, une durée. Le timbre est la caractéristique qui peut l'identifier d'une façon unique. Il est identifiable par l'harmonicité de son spectre et l'évolution temporelle de ses harmoniques. Deux sons peuvent avoir la même fréquence fondamentale et la même intensité sans jamais avoir le même timbre. C'est ce qui nous permet de différencier les instruments les uns des autres.

Dès lors, sonorité et timbre sont deux termes proches. Ils ont en commun l'unicité du son.

3) Du son à la sonorité

On dit souvent qu'un musicien ou qu'un orchestre possède un son unique qui permet de le désigner comme tel.

Le terme « unique » est un adjectif à la fois **quantitatif** :

- Qui est seul, n'est pas accompagné par d'autres du même genre

⁶ *Contribution à l'étude expérimentale des tuyaux à embouchure de flûte*, Thèse Université de Paris VI, Michèle Castellengo, 1976

⁷ idem

⁸ Le Robert, 2007

- Qui est seul et répond seul à sa désignation
- Qui est le même pour plusieurs choses, plusieurs cas

et **qualitatif** :

- Qui est ou paraît différent des autres, irremplaçable, exceptionnel
- Qui étonne beaucoup, original, qui sort du lot

Le timbre unique d'un son, si l'on se réfère à la définition ci-dessus, est ce qui nous permet d'en isoler sa particularité, son originalité. C'est l'acception qualitative qui nous intéresse et qui servira notre propos. En effet, si nous parlons d'une sonorité unique, nous la distinguons d'une autre par sa différence, son originalité.

Le timbre d'un son est donc ce qui nous permet de le caractériser et de le différencier d'un autre. En musique, nous parlons souvent de couleur sonore. Si chaque instrument de musique possède un timbre particulier, qu'en est-il de la sonorité propre à chaque musicien : « jusqu'où peut-on parler de « personnalité » du son lorsque l'on évoque la notion de timbre ? »⁹

Quels facteurs entrent en jeu dans le façonnement d'une sonorité ? Comment reconnaissons-nous la pâte sonore d'un instrumentiste ? Pouvons-nous dire que le son est, comme la voix, l'identité de chaque musicien ?

4) L'identité

Le mot « identité » vient du latin *idem*, qui signifie « le même »¹⁰. Il porte deux sens courants :

- L'identité est le caractère de deux choses identiques, dans ce cas, une chose demeure égale à une autre ;
- L'identité est ce qui permet de reconnaître une personne parmi toutes les autres¹¹.

⁹ Questionnaire n°3, question 13

¹⁰ Dictionnaire de la philosophie, Larousse

¹¹ Le Robert, 2007

Cette notion désigne à la fois une identité logique comme relation d'équivalence et une identité qualitative qui se perçoit. Une identité repose sur un paradoxe puisqu'il y a à la fois l'idée d'unité et celle d'unicité.

- L'identité, en philosophie, soulève de nombreux problèmes relatifs au Même et à l'Autre, elle pose la question des rapports entre l'identique et autrui. Elle constitue un effet ressenti d'**être à soi-même** et **reconnu par l'autre** comme doté d'**une personnalité ou d'une relation d'équivalence**. Des propriétés identiques, analogues permettent de déterminer une identité. Cependant, l'identité renferme l'idée d'être en tant qu'être. On parle alors d'individuation, qui nous permet de **distinguer** un individu des **autres** de la **même** espèce ou du même groupe, de la société dont il fait partie. L'identité est le caractère de ce qui est permanent dans le temps, d'où les expressions d'identité personnelle, de carte d'identité. En philosophie, le concept d'identité est synonyme d'essence, de nature.¹² L'identité du Moi est l'unité profonde de la personnalité qui identifie à son moi la diversité des états de conscience qui se succèdent au cours de son existence¹³.

- En mathématiques, l'identité est le fait, pour **deux** objets mathématiques, de désigner le **même** objet.

L'identité remarquable est une **égalité** particulière utilisée en algèbre.

La fonction identité est la fonction mathématique dont tout élément image est **égal** à son antécédent.

- La psychologie définit l'identité comme la reconnaissance du Moi par l'être lui-même et par le groupe. Le concept d'identité est, en psychologie, « une réalité intime, un ressenti »¹⁴, un processus social qui prend et trouve sa source dans le regard d'autrui. Selon le dictionnaire de la psychologie, l'identité est un sens individuel de soi défini par :

¹² Dictionnaire de la philosophie, Christian Godin

¹³ Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines, LM Morfaux

¹⁴ Eric Erickson, psychanalyste américain (1902-1994), auteur d'une théorie du développement psychosocial.

- un ensemble de caractéristiques physiques et psychologiques qui ne sont partagées dans leur entier par personne d'autre
- une série d'appartenances sociales et interpersonnelles (par exemple éthique) et de rôles sociaux.¹⁵

L'identité est une notion qui englobe plusieurs aspects. A la fois, elle permet de définir une appartenance à un groupe, à une communauté ayant des caractéristiques communes. Cependant, elle permet de reconnaître le caractère unique d'un individu, d'un sujet. On remarque donc trois formes d'identité :

- **L'identité personnelle**, « *subjective* », qui renvoie le sujet à ce qu'il a d'unique, à son individualité. Elle serait un système de sentiments et de représentations par lequel le sujet se singularise, se différencie du groupe ; « ce qui est semblable à moi-même et différent des autres, c'est ce par quoi je me définis, je me connais, ce par quoi je me sens accepté comme tel par autrui ». Il s'agit donc du rapport de continuité et de permanence qu'un être entretient avec lui-même ; le sentiment que l'on a d'être la même personne qu'hier ou l'année dernière, malgré des transformations physiques ou autres, en prenant toutefois en compte une « *constance dialectique* »¹⁶. Elle suppose donc une évolution, une dynamique de changement dans une perspective d'aménagement permanent. Un tel sens de l'identité dérive de nos propres sensations corporelles, de notre image corporelle et du sentiment que nos souvenirs, projets, valeurs et expériences, appartiennent à un même soi. En ce sens, on parle d'identité personnelle.

- **L'identité sociale**, plus « *objective* » qui englobe tout ce qui permet d'identifier le sujet de l'extérieur. Elle se réfère à la relation qui fait que le sujet partage avec un groupe certains aspects semblables. L'identité sociale comprend les attributs catégoriels et statutaires qui se réfèrent à des catégories sociales où se rangent les individus (groupes, sous-groupes : « jeune », « étudiant », « femme », « cadre », « père »...).

¹⁵ Dictionary of psychology, American Psychological Association

¹⁶ Pluralité des cultures est dynamiques identitaires, L'identité comme stratégie, Hanna Halewska-Peyre, l'Harmattan, 2001

- **L'identité culturelle**, qui regroupe tout ce qui est commun avec les autres membres du groupe, telles les règles, les normes et les valeurs que le sujet partage avec sa communauté.

Ainsi se pose la question : la quête de notre identité sonore passe-t-elle par une synthèse, un mélange de plusieurs identités, qui feraient d'elle une identité figée dans des carcans esthétiques, ou une recherche permanente d'émancipation, vers une originalité, une singularité en constante évolution?...

5) L'identité sonore

Qu'entendons-nous par identité sonore ? Nous venons de voir que l'identité regroupe les notions d'unicité et d'unité. Le musicien et son instrument génèrent le son, qui, au fur et à mesure, devient une entité propre. Le choix d'une sonorité peut dépendre du fait de vouloir ressembler à un modèle, un idéal. Cet idéal qui a souvent conditionné le choix de faire de la musique et le choix d'un instrument : « Mon 1^{er} rapport au son a été la découverte d'un disque de J P Rampal et l'envie d'avoir un son semblable. »¹⁷

Tel fut le cas pour moi. Lorsque j'ai commencé la flûte traversière, je voulais absolument avoir le même son que celui de mon professeur. La difficulté rencontrée a été de vouloir tendre vers sa propre identité sonore sans prendre en considération les aspects personnels de la mienne. C'est ainsi que, plusieurs années après, confrontée à une autre personnalité, je me suis sentie tiraillée ; devais-je me fondre dans cette nouvelle identité ou développer la mienne ?

Dans le façonnement d'une sonorité, le musicien garde, d'une part, l'influence des précédents modèles, mais, d'autre part, il doit aussi travailler à partir de sa propre sensibilité, car il reste un être à part, unique.

Examinons maintenant ce qui entre en compte dans la construction d'une identité sonore, sachant que, parlant de celle-ci, le musicien doit être considéré dans sa globalité.

¹⁷ Questionnaire n°2, question 1)

A LA RECHERCHE DE SON IDENTITE SONORE

1) La reconnaissance du corps

a) Ressenti corporel des sons

« Celui qui chante bien fait de tout son corps une sorte d'instrument extraordinaire. Le son vrai sort de partout et non pas seulement de la bouche. »¹⁸

Cette phrase illustre bien le fait que les sons vivent en chacun de nous. La réception des sons que nous percevons ne se fait pas seulement au niveau de l'écoute. Certes les tympans des oreilles entrent en vibration sous l'impact des sons, mais ils ne sont pas les seuls. La peau et les tissus sont également mobilisés par les vibrations sonores. La sensation de résonance que nous éprouvons est encore plus forte lorsque nous émettons nous-même le son avec notre propre voix, car en plus de la propagation par l'air, la voix, transmise dans le corps par les os et les liquides peut atteindre plus facilement nos tissus et organes.¹⁹

Un objet peut se mettre à résonner, à vibrer, s'il est touché par un son qui est en accord avec lui. On remarque ce phénomène de résonance avec un piano par exemple. On fait sonner une corde et d'autres cordes se mettent à vibrer, justement celles qui sont en accord avec celle qui a été stimulée. Elles sont en accord si leurs fréquences sont en rapport simple, c'est-à-dire si elles ont des harmoniques communes. Ce qui est vrai pour des cordes de piano l'est également pour les tissus corporels. Les tissus et organes se mettent à vibrer très finement lorsqu'ils sont touchés par les sons dont la fréquence est en accord avec eux. C'est pourquoi, nous ressentons et percevons les sons avec tout notre corps, qui participe tout entier à leur réception.

¹⁸ Alfred Tomatis, *L'oreille et la vie*

¹⁹ *Résonance corporel des sons*, Alain Boudet, Dr en sciences physiques, Article paru le 18 avril 2007

b) Le corps, caisse de résonance des sons

La prise de conscience des vibrations du son dans le corps peut nous amener à envisager celui-ci comme un instrument qui possède, lui aussi, une caisse de résonance lui permettant de renvoyer les sons reçus au préalable. Nous pouvons considérer le corps comme un objet sonore participant à la fabrication des sons. Dès lors, sa prise en compte devient indispensable dans le façonnement d'une sonorité. Il participe pleinement à la construction du timbre du musicien. Chaque corps nouveau est la source d'une sonorité nouvelle qui peut varier en fonction du lieu, de l'état interne du moment, du morceau.

Il paraît essentiel de prendre conscience de toutes ses potentialités, de pouvoir puiser dans toute son énergie. En tant qu'instrumentiste, il semble important de s'intéresser, à l'instar des chanteurs, à la propagation et à l'amplification de la voix par les résonateurs corporels. La concentration sur ces zones de résonance enrichit l'émission sonore. L'instrumentiste pourrait avoir tendance à se soucier surtout de la façon de faire vibrer l'instrument, se focalisant plutôt sur cet objet extérieur au corps. Être en conscience avec les résonateurs corporels permet d'être dans l'accueil du son, dans la réception, et non de chercher constamment à le projeter. Laisser le son venir à soi, l'accepter sans une intention de maîtrise, un simple contrôle sur lui génère de la détente, garante d'une sonorité plus épanouie.

c) l'homme sensible

« La musique est un perpétuel dialogue entre l'espace et le temps, entre le son et la couleur, dialogue qui aboutit à une unification : le temps est un espace, le son est une couleur, l'espace est un complexe de temps superposés, les complexes de sons existent simultanément comme complexes de couleurs. »²⁰

Olivier Messiaen a souvent évoqué ses perceptions intérieures des couleurs lorsqu'il entendait ou imaginait la musique. On cite d'ailleurs le langage coloré de

²⁰ Olivier Messiaen, Introduction au cycle de concerts célébrant son 70^{ème} anniversaire en 1978, cité par Brigitte Massin dans *Olivier Messiaen, une poésie du merveilleux*

Messiaen dont il fait mention dans son *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*.

Le son est en lien avec l'expérience sensible de l'être. Ce sont nos sens qui participent à la réceptivité et à l'émission des sons. La réception des sons par le corps est un phénomène profondément senti puisqu'ils parviennent aux neurones sensoriels.

- **L'homme récepteur :**

Lorsque nous sommes en état d'écoute, des vibrations parcourent notre corps, le système nerveux conduit les perceptions captées jusqu'au centre de l'audition. Nous sommes ainsi touchés par les sons. On évoque alors la notion de réception sensorielle.

Je me suis intéressée à la façon dont les sourds reçoivent les sons. Lors d'un entretien avec Cathy Baccour, professeur de langue française des signes, sourde sévère et Christelle Amossé, AVSCO et sourde profonde, celles-ci m'ont fait part de leur ressenti corporel des sons. N'entendant pas, elles se concentrent essentiellement sur les vibrations corporelles que le son leur procure. Ce ressenti corporel est un réel besoin qui passe également par le toucher :

« Sans appareil, ce sont uniquement les vibrations que je perçois, je ressens les vibrations dans tout le corps. Pour mieux « écouter », mes mains sont posées sur les baffles. Je ressens toutes les vibrations avec ce toucher. »

Nous savons que nous percevons le son avec l'ouïe, mais d'autres sens ne participent-ils pas aussi à ce processus ? Ne parle-t-on de couleur sonore ?

Lorsque l'on parle de couleur sonore, on le transforme en image. Les musiciens emploient couramment le terme de couleur pour désigner le timbre d'un son ou la résonance d'un accord. Si le musicien fait un lien entre l'ouïe et la vue, le peintre le fait lui aussi en désignant les couleurs en terme de sons. Ainsi, Baudelaire, accorde-t-il le vocabulaire musical à la couleur :

« [...] Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur.

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint. [...]

La couleur est donc l'accord de deux tons. [...]

L'harmonie est la base de la théorie des couleurs. [...] »²¹

L'ouïe est le sens qui passe pour avoir le plus de rapport avec la vue. Si, pour certains, il existe un mouvement sensible et à la vue et à l'ouïe, ce n'est pas le cas pour tout le monde. La musique ne serait-elle pas un objet commun à plusieurs sens ?

Comment matérialiser le son, lui donner de la texture, incarner le son d'une autre manière ?

2) La reconnaissance des émotions

Le corps, la pensée et les émotions sont liés par des réseaux neuronaux et fonctionnent en toute harmonie pour enrichir notre être. Les émotions occupent une place fondamentale dans notre vie. Ce sont souvent des réactions qui s'extériorisent par des réponses comportementales ou physiologiques. Chacun vit des émotions en permanence qui sont stockées dans la mémoire. Comme pour le son, l'homme reçoit des émotions dont il devient ensuite l'émetteur.

L'homme a besoin de ressentir, de vivre des émotions. C'est pourquoi la musique est généralement associée à un vécu émotionnel. L'émotion que transmet le musicien par le biais de son instrument et de la musique qu'il interprète est un gage de qualité. La musique, telle que la définit Kant est « la langue des émotions ». Kant se place du point de vue de l'auditeur. Le musicien doit-il devenir également son propre auditeur et/ou doit-il vivre en même temps les émotions que la musique lui renvoie ?

Ainsi, le choix de timbrer ou détimbrer, de mettre de l'intensité, de définir des plans sonores, des nuances...découle de ce que la musique nous inspire. Elle nous

²¹ Baudelaire, *Salon de 1846*, III- De la couleur

transmet des émotions que nous tentons de faire passer grâce à notre pâte sonore. Provoquer une succession de ressentis, de réactions émotionnelles que l'auditeur perçoit, c'est la musique dans ce qu'elle dégage qui va provoquer presque instinctivement le fait de détimbrer... Le son découle de l'émotion. Le musicien doit-il vivre des émotions comme lorsqu'il imite la sonorité de quelqu'un, au détriment de ses propres ressentis ou doit-il faire appel à son vécu personnel, à ses émotions intimes afin de les retranscrire dans sa sonorité et proposer une musicalité personnelle et originale ?

Les émotions sont un vécu intérieur que le son, entre autres choses, extériorise. Toutefois, lorsque le musicien provoque des émotions chez l'auditeur, doit-il les vivre en jouant pour les transmettre ? Le musicien doit représenter, caractériser, incarner des sentiments, des émotions. Comparons cela au travail du comédien. Il doit se mettre dans la peau du personnage, transmettre une émotion qu'il provoque en faisant appel au souvenir d'une émotion correspondante. Néanmoins, et en fonction de la profondeur de l'émotion, il doit aussi la contrôler afin de rester apte à continuer à jouer. Peut-être est-il plus approprié de parler « d'état d'âme » dans lequel le musicien, à l'instar du comédien, se plonge. Laisser l'état d'âme entrer, c'est amener les émotions à nous sans pour autant les vivre pleinement, en tous cas sans en être exagérément affectés. Distinguons l'émotion, qui est une réaction, de l'état d'âme, qui est un état dans lequel on vit physiquement pleinement la joie, la tristesse, pour que ces caractères transparaissent dans le son.

Comment le musicien se sert-il de ses émotions pour les incarner dans sa sonorité ?

Certains pensent qu'une sonorité est intéressante en fonction de l'expressivité propre au musicien. Une sonorité touchante va être celle qui renverra, à celui qui l'écoute, tout un monde de ressentis émotionnels. N'occultons pas, en l'occurrence, la dimension subjective du phénomène. Deux individus, en tenant compte de leurs visions différentes du monde, de leur histoire, de leur vécu, de leurs différences culturelles, ne seront pas touchés exactement de la même façon ou avec la même intensité par un même phénomène sonore. Quand ce n'est pas

l'état ponctuel d'une personne qui conditionnera ses propres réactions émotionnelles à une stimulation sonore.

Qu'entendons-nous par expression et expressivité ?

Deux significations existent. La première est l' « action de faire sortir (un liquide) en pressant »²². La deuxième est l' « aptitude à manifester ce qui est ressenti »²³. Dans les deux acceptions, nous retrouvons l'idée que quelque chose sort d'un corps pour être perçu de l'extérieur. L'expression musicale serait alors le fait que le musicien exprime une idée, un ressenti, une émotion qu'il rend audible. Le son est donc l'émanation d'un ressenti intérieur. Comme l'air, qui va et vient constamment entre l'intérieur et l'extérieur, le principe consisterait à extérioriser des états internes.

Va et vient perpétuel entre intérieur et extérieur. Son coloré d'expressivité. Expression : âme d'un son, de la musique. L'homme est fait de ressentis, d'émotions vécues et stockées dans sa mémoire, dont il se sert pour apporter au son une dimension expressive. Il lui apporte alors des intensités, des dynamiques, des couleurs différentes qui lui confèrent de l'âme et de la vie. La dimension émotionnelle, de ce fait, entre en compte dans tout acte expressif.

3) La reconnaissance de la pensée

a) Importance de l'imaginaire

L'image aide à simplifier des notions abstraites. Nous parlons souvent du geste musical. Notre pensée est alors métaphorique. Etablissons un lien intéressant entre le geste physique et le geste musical. Anticiper, recevoir le son avant de le jouer, l'imaginer, le chanter intérieurement c'est être dans l'accueil de celui-ci. Cette réception du son peut se concrétiser en groupe : se passer un son, en imaginant se passer un objet. La représentation gestuelle peut être un préalable au geste musical. Recevoir, produire et donner un son, une phrase musicale peut s'appuyer

²² Le Robert, dictionnaire de la langue française, 2006

²³ idem

sur la représentation visuelle du geste corporel. Considérons que le geste est contenu dans le son, nous pouvons alors lui donner une forme, un début, un milieu et une fin. Tel l'enfant qui commence à marcher, il marche vers un but, il part à la quête de quelque chose, un objet. Apparentons cela au son, soutien de l'air d'une part, mais également au voyage du son dans l'espace.

Ceci participe également de l'idée de « projection » du son. Cette image de projection nous amène à réagir de façon trop volontaire et provoque un "aller en avant" qui éloigne le sujet de son centre. Passer par l'imaginaire, inventer un espace entre le son et soi, nous amène à ne plus nous projeter nous-mêmes et offre au son une ampleur nouvelle. Plus on pense à élargir cet espace, plus le son lui-même s'élargit. Le projeter, c'est l'envoyer loin devant soi, telle une balle que l'on s'échange, en s'aidant du regard pour communiquer avec autrui. Dans cette optique, imaginons un jeu dans lequel deux musiciens se lancent un son, en s'aidant du regard pour prévenir l'autre de l'envoi du son et de sa réception par l'autre. Le regard nous aide à fixer une « cible ».

Enfin, la visualisation sert de guide gestuel. Lorsque je me représente les notes dans l'espace, je guide ma mâchoire vers le grave, le médium ou l'aigu.

b) Rôle de l'imaginaire en vue d'une incarnation du son

Vivre ses passions : musique, cuisine... lesquelles se rejoignent et s'expriment dans l'émotion ressentie qui me conduit irrésistiblement de l'une à l'autre, guidée par le même instinct d'appétence et de gourmandise.

Je suis une insatiable gourmande... ainsi, musique et pâtisserie notamment m'amènent-elles à une certaine sérénité, à une impression de vrai bonheur. Pétrir une pâte, par exemple, établit, pour moi, un lien certain avec la sonorité car c'est rendre à cette dernière ce qui ne se voit pas en elle, ce qui n'est ni concret ni palpable. Rendre le son visuel, c'est la recherche de voir l'invisible et de toucher l'intouchable. Modeler la pâte, en percevoir l'odeur, la consistance, l'aspect gustatif, c'est l'assimiler à un son, en ressentir toute l'onctuosité, le toucher des yeux, le façonner. Le son, comme la pâte, se veut parfois sucré, doux et tendre, aérien, c'est l'image du macaron, ou bien acidulé, plus agressif, voire salé. Tous

ces qualificatifs, générateurs d'autant de métaphores poétiques, sont pleinement justifiés. Un pont est facile à imaginer entre deux passions qui, loin de se ressembler, ont pourtant tant de points communs.

Je me plais à considérer ce mouvement sensible, cette incarnation en quelque sorte entre le goût, l'odorat, le parfum, le souvenir aussi et la perception toute particulière de ces sensations qui ramène au contact physique avec le son et la musique elle-même.

Ainsi le son me vient-il en image !... champêtre et pétillant, telle la bulle de champagne, et ce sont les premières notes du Trio de Londres de Haydn...

Le moelleux du son, ce peut être l'entrée dans un morceau, une certaine installation de celui-ci dans les attaques.

La sonorité, comme la gourmandise, se veut une recherche. L'une et l'autre ont une saveur, ainsi tel timbre, telle couleur s'apparente au moelleux du gâteau ou de la pâte pétrie amoureusement, onctueusement, avec délice et gourmandise.

Dans la critique du son, l'idée est d'en faire une matière, d'où le lien avec la texture et la saveur par l'agencement différent par déplacement qui me ramène à l'œuvre de Philippe Leroux : *De la texture*.

En cuisine, le mot "note" se traduit en goût par la notion de sucré ou salé... et, lorsqu'on cuisine, on goûte, puis on accommode, plus ou moins, on agrmente, on intervient, le plus subtilement possible, à l'aide d'épices différentes qui créent toute la saveur d'un mets. Ainsi, en musique, est-on amené à un travail similaire d'ajustement, en fonction de notre propre perception émotionnelle, en fonction de l'interprétation qu'il convient de faire d'une œuvre. « Faire sa cuisine » avec le son devient un exercice avec sa propre sonorité, alors qu'inspiré par la musique, on transmet cette émotion dans le son. C'est ainsi que, comparant aux saveurs goûtées, on peut aussi se replonger dans la notion de consistance, de texture, d'odeur et de saveur. L'art, qu'il soit culinaire ou musical, prend alors toute sa quintessence et son aboutissement sera l'échange, le partage émotionnel. Les chemins qui mènent à ce résultat seront tellement lointains et en même temps tellement proches.

c) Le Hara

L'utilisation de l'imaginaire est toujours enrichissante. Tel les pratiquants d'arts martiaux, le musicien peut imaginer se concentrer sur un point fictif, le centre de gravité du corps, appelé le Hara en japonais. Cette décentration de l'attention offre une détente corporelle au service d'un son et d'un jeu meilleur. Le musicien se trouve plus aisément en pleine possession de ses capacités, de ses ressources dans lesquelles il va puiser plus facilement. Il ressent une nouvelle assise, une plus grande sécurité et une aisance de mouvement ayant une répercussion sur le son. Les orientaux désignent ce point central comme le point de départ, l'origine du mouvement. Cette concentration sur ce point ne peut-elle pas nous permettre d'envisager une impulsion du ventre qui précéderait et créerait le son ? De surcroît, et sur un plan strictement énergétique, le mouvement est centré, d'une grande sobriété, facile à réaliser et peu coûteux. Il ne demande qu'un effort réduit, laissant au sujet une grande marge de disponibilité pour la dimension créative, esthétique et émotionnelle.

Cette idée ne doit pas être considérée comme une vérité absolue. Chacun peut en faire l'expérience et noter les changements qui s'opèrent. C'est une autre approche culturelle, une autre appréhension d'un certain façonnement du son qui démontre que plusieurs chemins sont possibles.

4) L'union du corps et de l'esprit

« L'homme est un dans son expression corporelle, ce n'est pas l'esprit qui s'inquiète et le corps qui se contracte, c'est la personne toute entière qui s'exprime »²⁴

Nous sommes souvent axés sur le mental, dans une pensée. C'est alors cette pensée qui guide notre expression musicale, en occultant l'aspect corporel. Nous utilisons le corps de manière fonctionnelle et automatique pour souffler dans notre instrument ou bouger nos doigts. Nous sommes alors bien souvent dans le "faire",

²⁴ Jacques Dropsy, *Vivre dans son corps*,

quand bien même dans le « bien faire », voire le « savoir faire ». Néanmoins, intéressons-nous à la relation entre le corps et l'esprit. L'esprit a une incidence directe sur le corps. Ceci est une évidence, le phénomène de somatisation le prouve ; lorsque l'esprit ne va pas bien, le corps envoie une réponse à ce mal être, des maux physiques peuvent apparaître. Le corps réagit suite à un choc émotionnel, un traumatisme. Il y a une interaction continuelle des deux, ils cohabitent nécessairement en chaque individu et constituent une unité indéniable. Lorsqu'on s'intéresse à cette idée d'union, d'après la définition du mot, elle représente une relation entre deux choses considérées comme formant un ensemble. Il y a donc l'idée d'une vie en commun ; l'homme est un ensemble vivant qui met en relation son âme, son esprit et son corps.

Lors d'improvisations gestuelles, la liberté de mouvement est à mettre en lien également avec l'esprit. Il y a une volonté préalable de libérer l'esprit de toutes contraintes. Ces contraintes sont bien souvent les jugements que l'on porte sur soi. Le non jugement de soi est la démarche primordiale pour éviter tout blocage ou toute censure.

Cependant, s'interroger sur ses capacités est souvent un réflexe ou une habitude mettant en évidence tout un nombre de croyances que l'on qualifiera de « limitantes ». Il y a tout lieu de penser que ces croyances viennent en grande partie du jugement dont l'autre nous fait part lorsqu'il qualifie de « bien » ou de « pas bien » ce qu'il pense de nous. Cette forme de langage, considérée comme un jugement de valeur, est souvent source de blocage. Pour contourner cet écueil, pourquoi ne pas entrer dans une recherche d'un nouveau langage qui mettrait en lien les différentes sensations que nous procure l'intensité de la vie. Ainsi, pour reprendre la comparaison avec le plaisir gustatif, l'évocation d'un langage métaphorique ne permettrait-il pas plus de liberté.

Mettons en adéquation le lâcher prise mental évoqué plus haut avec le lâcher prise corporel. Corps et esprit sont liés pour permettre la libération nécessaire à l'improvisation gestuelle que l'on va retrouver dans l'improvisation musicale ou le jeu instrumental.

On peut interpréter cette attitude comme un détachement qui semble alors paradoxal avec la volonté de contrôle de ses actions et de son jeu instrumental, cette maîtrise que le musicien souhaite acquérir dans le but de mieux faire. Pourtant jouer de son instrument en se focalisant sur une action parallèle, par exemple jouer en marchant sur une ligne droite tracée au sol engendre jeu plus fluide et de meilleure qualité. La volonté de perfection, bien que partant d'une intention positive, constitue souvent un leurre. Elle peut nous entraîner vers des jugements négatifs contraignants et handicapants, source de crispations, de frustrations, de démotivation.

Considérons le concept de forme et de fond, de « savoir faire » et de « savoir être ». Lorsque nous parlons de forme, nous nous référons à ce qui est extérieur et visible. Le fond, lui est propre à la profondeur de l'individu, ce qui ne se voit pas mais qui se sent, se perçoit. Ainsi, forme et fond se rejoignent dans une interaction, un va et vient perpétuel entre les états internes, les aspects sous-jacent d'un être et leur mise en forme. Le corps tout entier est mobilisé dans chacune de nos émotions, l'expression est donc liée à un engagement autant physique qu'émotionnel de l'être dans le faire, deux éléments d'une même entité.

L'EXPRESSION PAR LE SON

1) La question esthétique

a) Le culte du beau son

Le répertoire de la flûte regorge de méthodes, de recueils dédiés aux exercices de son. Le travail de la sonorité est une grande priorité qui jalonne le parcours de beaucoup, si ce n'est de tous les flûtistes, qu'ils soient débutants ou en cycle supérieur. Qu'en fait-on ? Pourquoi ces exercices récurrents ? Quel serait le résultat d'un enseignement sans exercices journaliers de son ? Comment peut-on travailler le son différemment ? Qu'attendons-nous du son ?

Le "beau son" est une expression si souvent usitée, telle est la quête de chaque musicien et de chaque professeur. Qu'est-ce que le "beau son" ?

Le culte du « beau son » est tellement prégnant qu'il m'a semblé important de demander, dans mon questionnaire, « qu'est-ce, pour vous, qu'un "beau son" ? ».

Pour certains, une belle sonorité est en lien avec l'identité sonore. C'est la sonorité propre d'un musicien, différente d'une autre, qui touchera son auditeur : « Celui qui a trouvé "sa" sonorité »²⁵. Il y a donc la recherche d'une sonorité nouvelle, singulière qui est censée refléter une personnalité. Pour d'autres, des critères bien précis et techniques entrent en jeu et constituent les éléments inhérents à un "beau son" : « un son sans parasites »²⁶, « une fois les éléments techniques mis en place : centrage, capacité à jouer piano et juste... »²⁷.

Une fois cette technique acquise, ce "beau son" doit être employé au service des émotions que la musique offre et doit révéler l'âme du musicien : « l'expression de la personnalité »²⁸. Si certains tendent à penser que les aspects techniques sont des critères essentiels, d'autres privilégient la dimension émotionnelle: "Un beau son doit révéler (...) la sensibilité du flûtiste".

Cette notion du beau à propos de la sonorité est très subjective. Chacun a ses propres attentes esthétiques, relatives à la représentation du "beau son" qu'il se

²⁵ Questionnaire n°1, question n°10

²⁶ Questionnaire n°2, question n°10

²⁷ Questionnaire n°4, question n°9

²⁸ idem

sera faite. Cependant, nous pouvons nous demander si l'idéalisation du son ne constitue pas des canons esthétiques dans lesquels nous nous enfermons et cela au détriment d'une émancipation de l'identité sonore de chacun: « Le culte du "beau son" occulte parfois le plus important: exprimer des émotions »²⁹.

Ce culte relève souvent des attentes sociales et culturelles liées à une époque, à un contexte historique. C'est pourquoi il est en perpétuelle redéfinition. Un exemple marquant est celui de l'avènement de la culture rock dont Jimi Hendrix fut le porte parole le plus significatif, apportant un univers sonore à contre courant de la recherche du « beau » de ses prédécesseurs : une amplification et une distorsion du son qui le détériorait en l'appauvrissant de ses harmoniques. Sa recherche sonore était un cri d'émancipation par rapport aux valeurs morales d'une époque.

b) Mettre le son au service de la musique

Selon mon expérience, les critères techniques ne doivent pas s'imposer au détriment de l'expression musicale. La dimension émotionnelle peut être impliquée dans l'apprentissage avec la même importance. En effet, si travailler la technique inculque des mécanismes et des automatismes qui facilitent la pratique, la dissocier de l'expressivité s'avère dangereux. Bien des paramètres liés à la musicalité ne sont alors pas pris en compte. Une personne ayant répondu à mon questionnaire parle de son expérience. Elle relate le fait que son professeur lui imposait des exercices de son et de technique d'embouchure systématiquement, mais seulement en dehors des morceaux. Le son n'était pas vraiment pris en compte au sein même des morceaux. Pour elle, sa sonorité n'était intéressante que pendant les exercices spécifiques.

« Avec mon troisième professeur, sons filés systématiques, travail exclusif sur le son, la position des lèvres, car pour lui, la sonorité était quelque chose de très défini, avoir une « belle sonorité » était indispensable et devait précéder le travail musical. Il montrait beaucoup, et il fallait essayer de reproduire sa sonorité. Avec ce travail, j'ai obtenu au bout de 6 mois un assez joli son dans mes

²⁹ Questionnaire n°1, question n°8

sons filés, je ne suis pas sûre que j'arrivais à en faire quelque chose, d'autant que je ne jouais plus rien d'autre que des exercices de son. »³⁰

Cette personne reconnaît avoir amélioré sa sonorité et avoir compris le mécanisme de production du son sur son instrument. Néanmoins, elle s'est retrouvée dans une impasse, comment utiliser sa sonorité à l'intérieur d'une œuvre musicale.

Ceci nous amène à nous interroger sur l'essence du son ? Doit-il être « pur », sans imperfections ? Dans quel but ? Si l'on considère le son comme l'âme de la musique, on ne peut dissocier l'un de l'autre. L'être humain est à prendre en compte avec ses émotions, ses ressentis, son vécu. La musique génère des émotions particulières qui inspirent le musicien. Il est important de mettre en corrélation ce que provoque la musique en nous pour ensuite l'exprimer par le son. Il y a un aller-retour perpétuel entre la dimension émotionnelle d'une musique et le vécu émotionnel de son interprète. Ainsi, la sonorité est indissociable du vécu de la phrase musicale.

A partir de cette réflexion, nous pouvons nous demander si les exercices de sons systématiques n'enferment pas la sonorité du musicien dans des canons faisant d'elle quelque chose d'esthétiquement correct mais aussi quelque chose de figé. Qu'en est-il alors de l'expression spontanée ?

L'interprétation d'une même œuvre, par un même musicien, n'est pas la même à différents moments de sa vie. Selon notre expérience, nous ne l'envisageons pas de la même manière à différents stades de l'existence faisant ainsi du jeu musical quelque chose en mouvement, en perpétuelle évolution. Aborder une œuvre avec un nouveau regard, privilégier l'ici et maintenant afin d'apporter une nouvelle impulsion dynamique à la musique est une démarche essentielle. Elle permet d'insuffler continuellement de la vie à la musique et à sa sonorité par là même. « Mettre de l'âme dans sa musique, mettre de la musique dans son âme », pour reprendre une citation à peine déformée de Louis Jouvet.

³⁰ Questionnaire n°5, question n°1

2) Le parti pris de l'imitation et ses limites

a) Le bien fondé

La première prise de contact avec le son est celui qu'on entend, que l'on qu'on aime et qu'on désire reproduire. La motivation première est bien souvent la rencontre avec une sonorité. Elle constitue un modèle sonore. En quoi ce modèle est-il important?

L'imitation est bien souvent opposée à la création. C'est ce que tente de démontrer Gérard Authelain lorsqu'il oppose les termes suivants:

A l'activité de création correspond:	A l'activité d'imitation correspond:
“La fantaisie	La rigueur
Le jaillissement	L'imitation
La liberté	La norme
L'originalité	La fidélité
L'expression	Le modèle
La création	La reproduction ³¹

La créativité est mise en avant alors que l'imitation regorge d'aspects pouvant paraître restrictifs. Toutefois, permettons-nous de remettre ces oppositions en cause. En effet, l'imitation n'est peut-être pas à envisager comme une totale privation de liberté, et par là même, l'empêchement pour le musicien de trouver sa sonorité.

Référons-nous à la notion d'identité, celle-ci se construit par son appartenance à un groupe partageant des points communs. C'est pourquoi, l'identité sonore se construit en fonction d'un partage de critères existants. Si l'on s'intéresse à sa définition, le terme modèle se conçoit comme "énoncé de référence" et "définit une forme, une structure".

³¹ G. Authelain, *La création musicale grandeur nature, les Momeludies une aventure à suivre*, Courlay/ Fuzeau, 1995

Le principe d'imitation d'un ou de plusieurs modèles, peut être considéré comme l'acquisition de repères, de références dans lesquelles le musicien peut choisir. C'est l'idée que défend l'une des personnes ayant répondu au questionnaire. Selon elle, le principe d'imitation fait partie des fondamentaux dans le travail de la sonorité:

"Imitation et affinités avec des sons de flûtistes (professeurs et autres artistes) entendus au cours de l'apprentissage" ³²

Ainsi, chacun se nourrit de sonorités multiples pour se forger celle qui sera la sienne, l'idée de modèles qui jalonnent le parcours dans le but d'une émancipation est alors de mise.

J'ai, personnellement, le sentiment qu'une totale non-utilisation de modèles est unimaginable dans la construction d'un individu, de même que dans celle d'un musicien. On peut « subir » l'influence d'un modèle, mais on peut aussi « accueillir » cette influence et s'en « inspirer » pour élargir considérablement l'éventail des possibilités et pour encore mieux se construire.

L'imitation permet également d'effectuer un travail de reproduction par l'écoute. En effet, certaines données liées à la sonorité (données acoustiques, physiques, techniques, esthétiques...), peuvent être travaillées en imitation. Cet outil présente alors plusieurs intérêts:

- celui d'affiner l'écoute, permettre de dégager des analyses et donc de développer le sens critique
- celui d'affiner l'oreille lors d'un travail de transmission oral et de développer le chant intérieur et la mémoire
- celui de concrétiser certaines explications et donc faciliter l'accès à certaines difficultés, à un savoir faire : nuances, attaques, timbre, définition du son, centrage de l'air, vitesse d'air, pression de l'air. L'imitation peut rendre l'apprentissage plus ludique en allégeant l'aspect fastidieux de la simple théorie pour les plus jeunes pratiquants.

³² Questionnaire n°4, question 1

- Reproduire après écoute et visualisation peut aider à la compréhension d'un geste, d'un mouvement, voire d'un élan ou d'une intention musicale. En allant plus loin, cette gestuelle reproduite peut servir de langage corporel qui favorise l'échange pour concrétiser une relation et aller petit à petit vers un échange verbal. Dans cette situation, le corps se substitue à la parole.

L'imitation est à la fois un moyen et un but que défend la pédagogie Alexander :

« Le professeur, lors d'une leçon de Technique Alexander, tend à vous donner l'idéal du mouvement, du geste, de la pensée, de la direction. Appelons cela les normes du bon usage : « des standards qui font autorité, des modèles. » (*Webster's*). La norme est la façon optimale de vous utiliser. »³³

D'autre part, le geste reproductif peut être envisagé comme un préalable à l'activité de créativité. Une question importante est à soulever quant à la notion de créativité: à partir de quoi peut-on créer? Les termes mis en opposition ci-dessus ne sont-ils pas à mettre en interaction? Le modèle ne représente-t-il pas un mieux vers lequel tendre, et par conséquent, ne peut-il pas se concevoir comme un objectif à atteindre, source d'évolution? N'a-t-on pas besoin d'une norme, de rigueur, de modèle pour pouvoir s'en détacher plus aisément par la suite?

b) Les limites

Bien que l'imitation soit primordiale dans l'apprentissage, il ne faut pas qu'elle devienne sclérosante et l'unique outil.

Nous pouvons nous demander quelle place occupe l'autonomie dans un système de références perpétuelles à un modèle ? Comment le musicien peut-il s'exprimer pleinement si il reste continuellement enfermé dans un processus d'imitation, de reproduction fidèle ?

En effet, l'imitation devient à ce moment là une rigueur qui s'impose à l'élève. Elle peut devenir trop normative et étouffante, voire inhibante. L'élève n'est alors tenté

³³ *Technique Alexander pour les musiciens*, Pedro De Alcantara, Collection Médecine des Arts, Editions Alexitère, 2000

que de reproduire sans aucune touche personnelle. Si l'enseignement ne se réfère qu'à l'imitation, l'élève n'aura qu'un seul et unique objectif, être une réplique du modèle sonore qu'il s'est choisi. L'identité sonore ne serait alors utilisée que dans son sens étymologique, c'est-à-dire « le même ». Comment aller du savoir faire au savoir être ?

c) Les contre indications

Il est possible d'envisager une certaine projection psychologique: l'identification. Celle-ci consiste à éprouver comme nôtre ce qui appartient à autrui. Cette idée de transfert est un extrême mais nous pouvons tout de même prendre en considération les dérives possibles liées à une certaine dépendance par rapport au modèle.

Par ailleurs, un sentiment d'insatisfaction permanent peut subsister tant que l'imitation parfaite du modèle n'est pas atteinte. Le modèle ne reste qu'une référence sur laquelle s'appuyer et non une finalité en soi.

3) Le parti pris du non-modèle

a) Intérêts

- Fruit d'une expérience :

Choisir de ne pas constituer un modèle pour les élèves en ne jouant pas du tout en cours peut se justifier de différentes manières. L'intérêt principal de ce choix est de ne pas imposer une identité à l'autre mais plutôt de le laisser construire seul la sienne. Ainsi, le professeur sert de miroir, de guide mais pas de référence sonore directe.

Je me souviens de mon professeur qui ne jouait pas du tout, donner comme explication : « Ma passion est l'âme humaine, c'est pourquoi, je préfère laisser la personnalité face à moi s'éclorer et s'exprimer ». Sa préoccupation majeure était de ne pas " formater ", de ne pas reproduire un double : « Je tiens à ce que mes

élèves ne jouent pas tous de la même manière et n'aient pas tous la même sonorité ».

Le fait de ne pas montrer, de ne pas être une sonorité de référence peut ouvrir le chemin vers une identité sonore unique à chaque musicien. Il s'agit de faire le choix de ne pas assujettir les élèves à sa propre vision, sa propre sensibilité, son émotion, mais les laisser exprimer les leurs. Ce qui leur permettra d'avoir une originalité. Une pédagogie sans modèle peut être envisagée dans la volonté de favoriser la recherche et la découverte personnelles de chacun, de plonger le musicien dans son expérience sensible afin de valider une connaissance, un choix esthétique. Nous sommes alors dans une démarche empirique.

- Etre dans sa propre écoute intérieure

Cette façon de procéder a pour effet, chez l'élève de mettre à jour toutes les composantes de son être, toute sa richesse intérieure. Personne n'entend ou ne voit le monde de la même manière. Si nous partons du principe que l'on reçoit les sons avant de les émettre, s'il n'y a pas de modèles, donc pas d'écoute externe, le musicien va pouvoir créer un son en fonction de son audition, c'est-à-dire de ce qu'il produit lui-même. Le fait de jouer à la "muette", c'est-à-dire de positionner ses lèvres à côté du biseau et de jouer sans qu'il y ait émission de son, permet de mettre le musicien dans ses propres sensations et dans un chant intérieur. Ce chant intérieur sera reçu en amont puis émis. Il est alors dans son écoute propre.

- Un pas vers la créativité

Sortir de l'imitation ouvre le champ à la créativité, laquelle s'exprime par le biais de l'improvisation, c'est-à-dire le pouvoir de création et d'invention, directement dépendant de l'imagination et, pour reprendre un terme figurant dans la liste de G. Authelain, de la fantaisie de l'artiste. La recherche et la trouvaille personnelle se trouvent au centre de cet apprentissage, alors élément fondateur dans l'expérience du musicien. Des jeux d'improvisations peuvent se substituer à des exercices de son, laissant alors le tempérament et la personnalité de l'élève se révéler.

« Tout être humain n'est-il pas animé d'un profond besoin de créer, de s'exprimer personnellement pour "exister" ? La reconnaissance de son travail par les autres, c'est la reconnaissance de son existence par autrui. »³⁴

b) Les limites

Bien que le principe du non-modèle présente des intérêts certains, des limites sont tout de même à fixer. Le manque de modèle peut être perçu comme un manque de repères dont chacun a besoin. L'élève peut être d'une certaine manière perdu, ne sachant où aller. C'est une situation inconfortable et angoissante. L'élève a besoin de savoir que son professeur sait jouer, qu'il joue bien, ses capacités le rassurent, le sécurisent. D'autre part, l'échange humain, essentiel dans la transmission et la pédagogie, est plus profond.

D'autre part, l'éclosion d'une personnalité quant au façonnement d'une sonorité est à préconiser. Cependant, doit-elle être tellement prégnante qu'elle prend le pas sur l'œuvre musicale ? Les dérives d'une personnalité écrasante au détriment du son et de la musique. Exemple d'un flûtiste qui impose sa personnalité, sa particularité dans toutes ses interprétations : vibrato excessif, intensité du timbre quasi systématique. Touche personnelle trop directive par rapport à l'interprétation. Avoir du succès en dépit du jeu ou du son lorsque la personnalité est trop mise en avant. Doit-elle servir l'art ?

4) S'affranchir du modèle

Malgré le bien fondé de l'imitation et de l'importance du modèle dans le façonnement d'une identité sonore, ils ne peuvent se substituer au besoin d'émancipation du musicien. En effet, chacun a une personnalité, une originalité qui ne demande qu'à éclore. L'attitude qui consiste à ne pas servir de modèle s'avère bénéfique en fin de parcours, lorsque le musicien a les acquis et les connaissances nécessaires. L'enfant a besoin d'un cadre, de l'imitation pour apprendre. L'adolescent, quant à lui, est en quête d'un idéal du moi, d'une identité

³⁴ *Eveil musical, livre du maître*, Eugène Bérel, Editions Courlay/ Fuzeau, Paris 1985

propre qu'il tient à affirmer aux autres. Chaque être ressent le besoin d'indépendance, quand il est à un stade maturité suffisante, qu'il a l'expérience suffisante pour se détacher. Articuler son enseignement autour du modèle et du non- modèle, en fonction de l'âge, du niveau et du tempérament de chaque élève est l'occasion de renforcer les liens entre le construit et le vécu, l'imaginaire et l'acquis. Le cheminement à parcourir entre l'un et l'autre l'invite à se construire des rêves, à s'impliquer avec sa sensibilité, ses propres ressources et son individualité.

CONCLUSION

La rédaction de ce mémoire m'aura permis de m'intéresser de plein pied à cet élément inhérent à l'acte musicale : le son, plus particulièrement, la sonorité. Celle qui offre au musicien la possibilité de s'exprimer pleinement, d'être en contact avec lui-même, avec son instrument et avec la musique qu'il interprète.

Accepter sa sonorité, la savourer, la modeler tout au long de son existence, en fonction de son vécu, de son rapport à une œuvre musicale, tels peuvent être les désirs profonds du musicien.

Il m'a paru important de revenir sur les trois étapes de mon parcours, de m'y intéresser en pesant le pour et le contre, les bénéfices et les manques ou limites, ces phases étant l'imitation du modèle, la confrontation à d'autres modèles puis le non-modèle. Me plonger dans ce travail m'a donné l'occasion de faire part de mon expérience, de la mettre à distance et d'explorer des terrains nouveaux, sources d'enrichissements.

Finalement, devenir soi-même, c'est s'être forgé à partir de ce que l'on a vu, entendu, reçu mais également de ce que l'on a testé, éprouvé et mis à l'épreuve. La construction d'une identité sonore passe par de multiples chemins, les pôles étudiés dans ce mémoire ne doivent pas limiter nos déplacements, nos recherches, mais au contraire, nous guider dans un voyage, dans le tracé d'un parcours.

D'un point de vue pédagogique, avoir étudié ce qui conditionne le façonnement d'une sonorité nous amène à nous interroger sur le rapport que l'individu entretient avec lui-même et avec les autres et nous offre la possibilité de porter nos recherches sur la relation professeur/ élève.

BIBLIOGRAPHIE

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

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

L'enfant, le geste et le son, Claire Noisette, Cité de la musique, 1997

A propos de pédagogie, Pierre-Yves Artaud, Billaudot, 1996

La musique du corps, l'expression par le mouvement, Susanne Martinet, Au signal, 1991

L'homme sonore, Marie-Louise Aucher, épi, 1977

Manuel de composition et d'improvisations musicales, 100 recettes faciles et délicieuses à l'intention des élèves gourmands et des professeurs curieux, Claude-Henri Joubert

ANNEXES

QUESTIONNAIRES SUR LA SONORITE :

QUESTIONNAIRE N°1 :

Nombre d'années de pratique de la flûte : 40 ans !

Nombre d'années d'enseignement : 25 ans !!!

1) Comment, en quelques mots, avez-vous travaillé la sonorité dans votre apprentissage musical ?

Grâce aux gammes et autres « exercices journaliers ».

Grâce au travail personnel sur la posture et la respiration (ce travail a été enrichi depuis par la pratique du yoga).

Grâce à la découverte et l'étude du traverso (qui ne sonne bien que si je suis dans la « résonance » ; cette sensation est au cœur du travail de cet instrument)..

Mais aussi : grâce à la beauté des œuvres ! Ce sont souvent elles qui m'inspirent telle ou telle manière de faire sonner la flûte.

**2) Selon vous, quels ont été les apports et les limites de ce travail ?
Que vous a-t-il manqué ?**

Apports :

Le traverso m'a fait prendre conscience de ce que l'on appelle la « résonance ».

Les chanteurs connaissent très vite cette sensation. Les flûtistes la découvrent souvent bien tard et en parlent trop peu.

Le yoga efface les tensions et ouvre le corps.

La flûte sonne alors (mais pas toujours...) de manière plus libre, plus « ouverte », et aussi sans effort.

C'est cette sensation que je recherche.

J'y arrive plus facilement aujourd'hui qu'il y a quelques années.

Donc, on peut progresser à tout âge !

Limites :

L'attention à une respiration de qualité doit être enseignée aux plus jeunes élèves.

Je regrette que mes premiers professeurs ne me parlaient pas de cela.

Il fallait se débrouiller tout seul, avec son instinct.

Or, je crois l'instinct - qui est très important - ne peut suffire à un jeune enfant.

Il doit aussi être guidé par quelques conseils simples.

Manques :

Le chant et la danse devraient être enseignés aux plus jeunes élèves. Ces disciplines permettent justement de prendre conscience de manière très concrète (sans trop d'explications et de théories) de l'importance de la posture, de la respiration, du geste juste et de la « résonance ».

3) Continuez-vous à travailler votre sonorité et votre technique d'embouchure ?

Oui, mais toujours sur les morceaux eux-mêmes.
J'ai besoin d'être inspiré par une émotion musicale.
Les morceaux me donnent du plaisir.
Ils me donnent donc envie d'avoir une belle sonorité !
Le travail abstrait de la sonorité est néanmoins possible.
Je le propose à mes élèves sur les gammes et autres « exercices journaliers ».

J'avoue que je m'intéresse peu à l'embouchure.
Je veille simplement à ce qu'elle soit bien stabilisée.
L'instrument doit être fermement tenu, avec un certain « tonus ».
Pour cela, la prise de l'instrument par la main gauche est très importante.
Il faut bien toujours légèrement « porter » la flûte.

4) Si oui, comment et à l'aide de quels supports ?

Outre les gammes et exercices journaliers je conseille souvent à mes grands élèves le travail de mouvements lents :
« Rêverie » de Schumann, « Mélodies sans paroles » de Mendelssohn,
« Aria » de JS Bach, « Préludes » de Debussy, « Méditation de Thaïs » de Massenet, « Intermezzo » de Carmen de Bizet, etc...

5) Avez-vous fait un travail corporel, parallèlement à votre pratique instrumentale ? Si oui, sous quelle forme ?

Je pratique le yoga depuis 7 ou 8 ans.
Après avoir pris des cours pendant trois années, je suis devenu autonome.
Je fais des séances de yoga de 40 minutes tous les 2 jours.
J'ai un tapis de yoga chez moi et un autre dans mon armoire, au Conservatoire.
Si un élève est absent, je fais du yoga !

Je suis alors en pleine forme pour les élèves suivants !

6) Quelles influences sur votre sonorité et votre jeu ce travail a-t-il exercé ?

Le yoga m'aide à ressentir que la flûte peut résonner « toute seule », comme sans effort. Le souffle glisse en moi (à l'inspir et à l'expir) avec une grande facilité.. La justesse devient alors plus facile. De même le registre aigu et le détaché. Je peux enfin réussir à jouer de très longues phrases sans avoir besoin de reprendre mon souffle.
Donc, un plus grand plaisir !

7) Avez-vous fait un autre travail qui vous a aidé ? Si oui, lequel ?

Une psychothérapie.

8) Parmi les éléments inhérents à votre instrument de musique, quelle place accordez-vous à la sonorité dans votre enseignement ?

Une place importante, mais pas une obsession.
Lorsque mes élèves ne sont pas en forme, je ne m'en fais pas.
Mais je leur donne des conseils.
Il faut être modeste avec ce but. Ne pas chercher « désespérément » à l'atteindre à chaque fois. Cela devient mortifère. Le culte du beau son occulte parfois le plus important : exprimer des émotions.
Donc, le plus important dans mon enseignement, c'est la beauté des œuvres du répertoire. Et pour exprimer cette beauté, il faut savoir « phraser ».
Je déploie beaucoup d'énergie et je passe beaucoup de temps à expliquer à tous mes élèves comment jouer une phrase (c'est le fameux schéma : « montée-sommet-descente » souvent appelé « anacrouse-sommet-désinence » ; il mériterait plus d'explications).

Si on « vit la phrase », on se met à mieux respirer, et la sonorité devient alors naturellement plus belle.

La beauté des œuvres est un « outil pédagogique » dont on ne parle pas assez (à mon avis). Or, nous sommes tous devenus musiciens parce que nous avons été touchés par cette beauté. Je trouve étrange que cela ne soit pas plus souvent dit !

**9) Comment faites-vous travailler la sonorité à vos élèves ?
Comment en parlez-vous aux élèves ?**

Il me semble avoir répondu plus haut.

**10) Selon vous qu'est-ce qu'une « belle sonorité » ?
Qu'aimez-vous entendre dans la sonorité ?**

Le flûtiste qui a une « belle sonorité » c'est celui qui a trouvé « sa » sonorité.

Chacun d'entre nous a une sonorité différente. La sonorité d'une flûte est infiniment personnelle et intime. Notre travail de musicien consiste à découvrir cette sonorité qui « sommeille » en nous, à l'appivoiser et enfin à la révéler à ceux qui nous écoutent.

En art (en littérature, en peinture, en musique...) nous ne pouvons être touchés que par une voix propre, jamais par une voix « universelle ».

Je crois que le « paradoxe » de l'art est le suivant : seul ce qui est unique peut toucher tout le monde.

**11) Intégrez-vous un travail corporel dans votre enseignement ?
Si oui, comment ?**

Je préfère conseiller à mes grands élèves d'exercer une pratique qui leur convient (yoga, taï-chi, chi-kong, ou encore : natation, chant, salsa, théâtre... etc.).

A chacun de trouver la pratique qui lui convient.

Comme le yoga ne convient pas à tout le monde, je ne peux qu'en témoigner (ce que je fais) mais pas le conseiller (encore moins l'imposer).

12) Pensez-vous que, pour vos élèves, la connaissance, même approximative, du fonctionnement mécanique de la flûte, puisse les aider à améliorer la qualité de leur sonorité ? Pour quelles raisons ?

Au traverso, cette question est essentielle.

Il faut comprendre le phénomène acoustique des « tons de fourche » pour bien jouer ces notes particulières.

Sur la flûte Boehm, cette question est moins importante et cela est dommage.

Néanmoins, une bonne compréhension des doigtés de la troisième octave (qui sont presque tous des dérivés d'harmoniques de notes graves fondamentales) peut aider à « apprivoiser » le registre aigu.

13) Verriez-vous d'autres éléments à évoquer concernant le domaine de la sonorité ?

Depuis de nombreuses années, je découvre que certains grands écrivains ont écrit de magnifiques textes sur la flûte traversière. Sans en jouer eux-mêmes, ils en ont saisi directement le mystère et l'essence. Lire ces textes (qui peuvent être tirés de leurs romans ou bien être des poèmes) peut aider un jeune musicien à mieux comprendre la flûte, en particulier à en saisir l'âme profonde.

Parmi eux, je pourrais citer : Ovide, Shakespeare, Jean Giono, Rabindranath Tagore, Hermann Hesse, Mishima

Je collectionne leurs textes depuis toujours et je les donne parfois à lire à certains élèves, lorsque je sens qu'ils sont prêts à « entrer en résonance » avec eux.

QUESTIONNAIRE N°2 :

Nombre d'années de pratique de la flûte : 32 ANS

Nombre d'années d'enseignement : 24 ans

- 1) Comment, en quelques mots, avez-vous travaillé le son dans votre apprentissage musical ?

Mon 1^{er} rapport au son a été la découverte d'un disque de J P Rampal et l'envie d'avoir

Un son semblable.

Ensuite mon professeur m'a fait travailler sur le cahier de Moïse « de la sonorité ».

Nous faisons toujours des octaves avant de jouer le reste.

- 2) Selon, quels ont été les apports et les limites de ce travail ? Que vous a-t-il manqué ?

Apports : Une souplesse d'embouchure.

Manques : On ne m'a pas assez expliqué le rapport entre le son et la respiration.

- 3) Continuez-vous à travailler votre son et votre technique d'embouchure ?

Oui

- 4) Si oui, comment et à l'aide de quels supports ?

Je consacre tous les jours un quart d'heure à peu près au travail d'embouchure, en faisant des vocalises (cahier de P. Bernold) , des octaves, des sons filés.

- 5) Avez-vous fait un travail corporel, parallèlement à votre pratique instrumentale ?

Oui

Si oui, sous quelle forme ?

La méthode Alexander

- 6) Quelles influences sur votre son et votre jeu ce travail a-t-il exercées ?

Cela m'a permis d'avoir un meilleur placement du corps. Qui m'a permis de comprendre et donc de mieux contrôler la respiration. Le tout jouant sur la projection du son.

- 7) Avez-vous fait un autre travail qui vous ait aidé ?

Non

- 8) Parmi les éléments inhérents à votre instrument de musique, quelle place accordez-vous au son dans votre enseignement ?

La place la plus importante. Le son est ce que j'aime dans la flûte.

- 9) Comment faites-vous travailler le son à vos élèves ? Comment en parlez-vous aux élèves ?

Petits je leur fais travailler le son sur des gammes très simples.

Plus grands je leur fais faire des exercices spécifiques, octaves et surtout sons filés,

Sur tout le registre ou sur une tonalité choisie.

J'essaye qu'ils soient toujours à l'écoute de leur son. Je joue le plus possible devant eux

Et je leur demande ce qu'évoque pour eux un son de flûte afin de faire marcher l'imaginaire.

- 10) Selon vous qu'est-ce qu'un « beau son » ? Qu'aimez-vous entendre dans le son ?

Un son avec une couleur chaude, sans parasites.

- 11) Intégrez-vous un travail corporel dans votre enseignement ?

Pas de travail spécifique. Mais je leur parle beaucoup de la tenue générale.

12) Pensez-vous que, pour vos élèves, la connaissance, même approximative, du fonctionnement mécanique de la flûte, puisse les aider à améliorer leur qualité de son ?

Je ne pense pas

Pour quelles raisons ?

Le son est avant tout question de morphologie, de travail, d'oreille, d'esthétique.

13) Verriez-vous d'autres éléments à évoquer concernant le domaine du son ?

Non

QUESTIONNAIRE N°3 :

Nombre d'années de pratique de la flûte : 20 ans

Nombre d'années d'enseignement : 10 ans

1) Comment, en quelques mots, avez-vous travaillé le son dans votre apprentissage musical ?

J'ai beaucoup travaillé les poses de son et soigné mes attaques. Egalement, mon professeur me sensibilisait sur l'importance des différentes harmoniques présentes dans chaque note. (pas de pratique sur des supports précis).

2) Selon, quels ont été les apports et les limites de ce travail ? Que vous a-t-il manqué ?

Apports : richesse de timbre, amour du détail

Limites : léger manque d'ampleur de son

Manques : aucun

3) Continuez-vous à travailler votre son et votre technique d'embouchure ?

Oui, tous les jours.

4) Si oui, comment et à l'aide de quels supports ?

Je pratique des sons filés pendant une vingtaine de minutes. Je n'ai pas de support précis ; je travaille les gammes et morceaux lentement pour aller dans le détail des couleurs.

5) Avez-vous fait un travail corporel, parallèlement à votre pratique instrumentale ?

Oui, ou plutôt une recherche sur l'équilibre intérieur.

Si oui, sous quelle forme ?

Pratique de la danse, et recherches sur le travail de l'oreille interne.

6) Quelles influences sur votre son et votre jeu ce travail a-t-il exercées ?

Une meilleure endurance.

7) Avez-vous fait un autre travail qui vous ait aidé ?

Non, c'est vraiment la régularité de la pratique qui exerce une progression. En revanche, j'écoute beaucoup les autres instruments en essayant de m'en inspirer et d'adapter certaines couleurs à la flûte.

8) Parmi les éléments inhérents à votre instrument de musique, quelle place accordez-vous au son dans votre enseignement ?

Première place !! Une aisance d'embouchure crée une aisance auditive. Ainsi, l'élève consacre plus d'énergie à se focaliser sur d'autres points techniques.

9) Comment faites-vous travailler le son à vos élèves ? Comment en parlez-vous aux élèves ?

Sons filés à chaque début de cours. Puis, tout au long du cours, j'établis un lien entre l'analyse du texte musical et les couleurs qui peuvent en découler.

10) Selon vous qu'est-ce qu'un « beau son » ? Qu'aimez-vous entendre dans le son ?

Un beau son doit révéler dès la première phrase d'une œuvre la sensibilité du flûtiste. C'est quelque chose que l'auditeur doit ressentir.

Personnellement, j'aime entendre les sons qui possèdent beaucoup d'harmoniques graves et qui possèdent la même ampleur de son avec ou sans vibrato. Cela concerne surtout la résonance.

11) Intégrez-vous un travail corporel dans votre enseignement ?

Pas spécialement, un « travail corporel », mais une prise de conscience. Mes élèves travaillent énormément sans le pupitre et font toujours un tour du côté du miroir !

Pour les plus jeunes, petite séance d'étirements au milieu du cours.

12) Pensez-vous que, pour vos élèves, la connaissance, même approximative, du fonctionnement mécanique de la flûte, puisse les aider à améliorer leur qualité de son ?

C'est très important pour le travail de la justesse.

Pour quelles raisons ?

Ex : Do dièse (doigté ouvert), déséquilibre de certains doigtés pour la stabilité de l'embouchure.

13) Verriez-vous d'autres éléments à évoquer concernant le domaine du son ?

La question du timbre. Jusqu'où peut-on parler de personnalité du son lorsqu'on évoque ce terme ?

Pour moi, c'est un point de départ important pour l'élève débutant, qui doit trouver l'essence de SA sonorité et prendre conscience par la même occasion de la morphologie de ses lèvres.

NB : pour les 3^è cycles, excellent manuel : RICHTER 101 tägliche übungen (zimmermann) !

QUESTIONNAIRE N°4 :

Nombre d'années de pratique de la flûte : 34 ans...

Nombre d'années d'enseignement : 28 ans

1) Comment, en quelques mots, avez-vous travaillé le son dans votre apprentissage musical ?

Le son me semble procéder d'une recherche empirique. Les fondamentaux sont :

- Imitation et affinités avec des sons de flûtistes (professeurs et autres artistes) entendus au cours de l'apprentissage
- - essai de techniques proposées
- recherche personnelle et « trouvailles » empiriques

2) Selon, quels ont-été les apports et les limites de ce travail ? Que vous a-t-il manqué ?

Apports :

La recherche sur le son est en quelque sorte, outre un travail technique, un travail de développement personnel, un outil puissant d'expression, et il génère le plaisir de la vibration au travers du timbre.

Limites :

Les techniques doivent être rigoureuses et précises, notamment pour jouer piano ou même pour sur timbrer. Les limites viennent de l'aspect empirique de la recherche. Avoir des maîtres qui guident et qui expliquent comment ils ont eux-mêmes est une nécessité à tout âge.

Une autre limite est le fait que la perception du son pour celui qui le produit et pour celui qui l'écoute n'est pas la même du tout : avoir conscience quand on joue du son projeté tel qu'il sera entendu et accepter des parasites, des bruits de souffle ou autres impuretés en se disant que c'est ce son là qui est joli et ouvert pour ceux qui écoute est souvent difficile. Aussi difficile que d'avoir une juste perception de sa voix quand on parle (je veux dire que si l'on s'enregistre avec un magnétophone, on ne reconnaît pas sa propre voix, et que le décalage pour le son du flûtiste est à peu près le même).

Manques :

Il n'y a pas de manques, il y a une constante évolution et des découvertes.

3) Continuez-vous à travailler votre son et votre technique d'embouchure ?

Oh oui !

4) Si oui, comment et à l'aide de quels supports ?

Je considère que tout est son et interprétation. Donc les gammes EJ4, par exemple, ne présentent aucun intérêt si elle ne sont pas phrasées et homogènes de timbre.

Le son est donc l'objet de mon attention dès la moindre note jouée.

Concrètement, mon principal support pour le travail exclusif du son est Bernold, Vocalises, exercices de souplesse (page 30 et suivantes) , et 13 page 60. Mais ces exercices sont liés à l'interprétation.

5) Avez-vous fait un travail corporel, parallèlement à votre pratique instrumentale ?

Si oui, sous quelle forme ?

Je pratique en dehors de la flûte un peu de musculation, c'est reposant.

A part cela, j'utilise les techniques de Pascale Feuvrier qui consistent à « danser » en jouant, à associer corps et musique, à bouger mais de façon cohérente et réfléchie, pour impliquer le corps dans le jeu.

6) Quelles influences sur votre son et votre jeu ce travail a-t-il exercées ?

Le son et les conduites de phrasé reflètent le bien être comme le stress. Par conséquent, être équilibré aide à avoir un son et une interprétation équilibrés.

7) Parmi les éléments inhérents à votre instrument de musique, quelle place accordez-vous au son dans votre enseignement ?

Bien entendu, le son prend une place primordiale, mais il n'est pas une fin en soi : il participe à la musicalité, au phrasé, à la conduite des lignes mélodiques. Il est indispensable, mais isolément, hors expression, il présente peu d'intérêt. C'est donc à la fois une préoccupation permanente mais indissociablement liée au travail de l'interprétation.

8) Comment faites-vous travailler le son à vos élèves ? Comment en parlez-vous aux élèves ?

On travaille d'abord le son en termes de techniques : centrage, direction d'air, vitesse d'air, écoute personnelle. Mais une fois ces fondamentaux acquis, on vérifie que les éléments de timbre et de rondeur sont systématiquement présents et au service des lignes musicales y compris dans les choses rapides, par exemple.

Une fois les outils de sons acquis et maîtrisés, on en parle comme d'une palette de couleurs, des outils à choisir pour refléter les émotions que l'on choisit de transmettre.

9) Selon vous qu'est-ce qu'un « beau son » ? Qu'aimez-vous entendre dans le son ?

Il y a, je crois, des standards de son qui sont culturels. Nous sommes habitués au « son français », ce qui a fait aimer à bon nombre d'entre nous des gens comme Rampal, Bernold ou Marion, et ce qui a rendu aussi beaucoup d'entre nous critiques face à James Galway, par exemple. Mais en fait, peu importe : chacun trouve son timbre. Ce que j'aime entendre dans le son, une fois les éléments techniques mis en place (centrage, capacité à jouer piano et juste, etc), c'est l'expression de la personnalité que j'ai en face de moi. Le son est un peu comme l'identité de l'individu : nous nous ressemblons tous, mais nous sommes tous différents, ce qui fait notre personnalité.

Un « beau son » est avant tout un son bien employé, au service des émotions.

10) Intégrez-vous un travail corporel dans votre enseignement ?

Oui

Si oui, comment ?

Danse et pas mesurés, conscience du corps dans l'appui. Apprendre à jouer de tout son être.

11) Pensez-vous que, pour vos élèves, la connaissance, même approximative, du fonctionnement mécanique de la flûte, puisse les aider à améliorer leur qualité de son ?

Mécanique ou physique ? L'accès au schéma de Boehm est intéressant, savoir que les sons graves sont des sons fondamentaux, et que dès le mi médium en est dans des partiels de sons fondamentaux, que les sons aigus sont les plus pauvres en harmoniques, tout cela est à savoir car cela va induire des gestes et des options techniques différents en fonction des registres. Mais très vite, on entre dans le domaine du réflexe. Et ces connaissances sans l'écoute ne servent pas à grand chose.

12) Verriez-vous d'autres éléments à évoquer concernant le domaine du son ?

Oui, la recherche du timbre est importante, mais celle de la justesse y est intimement liée. EN ce sens, Bernold a raison de faire travailler le son dans le cadre de phrases (les vocalises), car on associe deux paramètres indispensables à la recherche sur le son : la conduite du phrasé (musicalité), la justesse, et l'homogénéité du timbre.

QUESTIONNAIRE N°5 :

Nombre d'années de pratique de la flûte : 38 ans

Nombre d'années d'enseignement : 28 ans

1) Comment, en quelques mots, avez-vous travaillé le son dans votre apprentissage musical ?

Pas du tout avec mon premier professeur qui n'était pas flûtiste. Avec mon second professeur, j'ai fait des exercices de sonorité systématiques, mais avec pour priorité la respiration, la justesse, rien de particulier sur la position des lèvres, la « qualité » du son. Avec mon troisième professeur, sons filés systématiques, travail exclusif sur le son, la position des lèvres, car pour lui, la sonorité était quelque chose de très défini, avoir une « belle sonorité » était indispensable et devait précéder le travail musical. Il montrait beaucoup, et il fallait essayer de reproduire sa sonorité. Avec ce travail, j'ai obtenu au bout de 6 mois un assez joli son dans mes sons filés, je ne suis pas sûre que j'arrivais à en faire quelque chose, d'autant que je ne jouais plus rien d'autre que des exercices de son.

2) Selon, quels ont été les apports et les limites de ce travail ? Que vous a-t-il manqué ?

Apports : J'ai considérablement amélioré ma sonorité, et j'ai véritablement compris comment on produit un son dans une flûte.

Limites : J'ai pris conscience que j'avais un son médiocre et je n'osais plus jouer, d'autant que mon professeur ne me proposait pas de morceaux, je suis devenue très inhibée et j'ai paradoxalement perdu confiance en moi.

Manques : Je pense qu'il aurait été préférable de pouvoir jouer tout simplement, améliorer les choses petit à petit. Le « tant que tu n'as pas un joli son tu ne peux rien jouer » me semble excessif, et un peu destructeur même si j'ai obtenu un bon résultat sur le plan de la recherche de la qualité sonore. Je pense que le travail amorcé par mon second professeur m'aurait permis de parvenir à un bon résultat, avec moins de stress, moins de pression.

3) Continuez-vous à travailler votre son et votre technique d'embouchure ?

Oui, je pense que c'est important.

4) Si oui, comment et à l'aide de quels supports ?

Je fais soit un exercice de vocalise qui me plait, soit je joue un morceau simple qui me permet de placer le son. Je pense à être détendue, à bien gérer l'air, et surtout j'écoute la justesse et la couleur du son. Je commence par un travail dans le grave ou dans le médium, je ne monte dans l'aigu que quand je suis satisfaite et à condition d'être complètement dans la facilité.

5) Avez-vous fait un travail corporel, parallèlement à votre pratique instrumentale ?

Si oui, sous quelle forme ?

Oui, j'ai pratiqué le Tai Chi, la relaxation, le Shiatsu.

6) Quelles influences sur votre son et votre jeu ce travail a-t-il exercées ?

Une influence énorme, je pense qu'un état de détente du corps, une conscience précise de ce qui se passe dans le corps est indispensable pour être à l'aise dans son jeu et toute tension excessive et inutile vient contrarier le son, lui confère quelque chose de dur et ne permet pas de s'exprimer librement.

7) Avez-vous fait un autre travail qui vous ait aidé ?

Si oui, lequel ?

J'ai suivi une psychothérapie pendant 5 ans pour des problèmes personnels, mais le mieux être qui en est sorti m'a certainement aidé dans ma vie de musicienne et de professeur, même si la musique n'était pas l'élément déclencheur de ce travail.

8) Parmi les éléments inhérents à votre instrument de musique, quelle place accordez-vous au son dans votre enseignement ?

Une place prépondérante. Pour moi, le son est important dans tout : exercices, études, morceaux, mais c'est un des paramètres, lié à la posture, à l'état de détente, à l'inspiration et à la manière de gérer le souffle.

9) Comment faites-vous travailler le son à vos élèves ? Comment en parlez-vous aux élèves ?

Pour les élèves de premier cycle, je leur fais faire des exercices de sonorité pour apprendre à produire le son, à étendre peu à peu leur tessiture, à gérer de mieux en mieux l'air, pour parvenir à produire des sons plus longs, plus pleins, j'utilise soit un exercice chromatique, en rondes, soit une gamme en rondes, en lien avec le morceau, et je demande à l'élève de bien s'écouter afin d'obtenir le son qui lui plaît vraiment, tout en l'aidant à entendre la justesse des notes. Je profite de cet échauffement pour essayer de transmettre à l'élève l'importance d'une bonne tenue et d'une bonne assise pour être toujours le plus possible dans le bien-être et la détente.

Pour les élèves de deuxième cycle, j'y ajoute un travail sur les nuances, les modes d'attaque, dans des exercices du même type, mais également dans les exercices techniques de vélocité, auxquels s'ajoute le travail sur les articulations, en insistant toujours sur l'écoute personnelle, le geste le plus en rapport avec ce que l'on veut obtenir.

A partir du troisième cycle, Je pense qu'il est important de s'échauffer sur n'importe quoi du moment que cela convient à l'élève qui doit commencer à se connaître et savoir ce qui est bon pour lui. Pour certains ce sera peut-être des exercices très répétitifs et routiniers en chromatismes, en octaves, des vocalises, pour d'autres ce sera des pièces faciles qu'ils aiment particulièrement. Ce qui importe, c'est de se sentir bien avec son instrument, comme s'il était un prolongement de soi-même.

10) Selon vous qu'est-ce qu'un « beau son » ? Qu'aimez-vous entendre dans le son ?

Un son qui me plaît, qui permet une grande palette expressive, tant dans les nuances que dans l'utilisation de timbres différents. Il doit être produit avec assez de vitesse d'air pour être riche en harmoniques et le filet d'air doit être bien orienté sur le biseau de l'embouchure pour qu'il semble « juste » à l'oreille. Je ne sais pas si je vais être très claire, mais un son semble toujours haut si l'embouchure est trop découverte et toujours bas si elle est trop rentrée, même si ce n'est pas le cas en vérifiant à l'aide d'un accordeur : par exemple, quelqu'un qui joue très rentré avec une flûte très, très haute, sera peut-être toujours trop haut mais son timbre donnera l'impression qu'il est trop bas et inversement.

11) Intégrez-vous un travail corporel dans votre enseignement ?

Si oui, comment ?

Très rarement, trop rarement, seulement avec des élèves qui sont particulièrement tendus. Quand tout se passe bien, je pense qu'il vaut mieux jouer sur le naturel et ne pas trop dissocier les choses.

Quand je suis amenée à le faire, c'est essentiellement sous forme de prise de conscience de l'opposition entre tension et détente, par des exercices simples que l'on pratique en relaxation en y incluant la respiration.

12) Pensez-vous que, pour vos élèves, la connaissance, même approximative, du fonctionnement mécanique de la flûte, puisse les aider à améliorer leur qualité de son ?

Pour quelles raisons ?

Oui, pour la raison simple que l'on utilise toujours mieux un objet que l'on connaît bien, c'est encore plus vrai et complètement indispensable quand il s'agit d'un outil. Pour moi c'est la même chose avec un instrument de musique.

13) Verriez-vous d'autres éléments à évoquer concernant le domaine du son ?

Il y a une chose qui me semble importante, c'est le choix de l'instrument. Il y a toutes sortes de raisons qui poussent un enfant à choisir un instrument plutôt qu'un autre :

Faire plaisir à papa, maman, papy.....Faire comme un camarade etc.....

Le choix qui me paraît depuis toutes ces années d'enseignement le plus cohérent, c'est l'enfant qui choisit un instrument parce que le son de celui-ci lui procure une émotion et qu'il se sent attiré par lui. C'est à mon avis, le meilleur gage d'un apprentissage réussi : le fait de spontanément, avant même d'avoir essayé, se trouver un mien, une parenté avec le son d'un instrument, pouvoir se projeter rien qu'à l'écoute.

