

CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire

MEMOIRE

**Les sensations corporelles
et l'interprétation musicale**

MAHEC

Marie

Diplôme d'état

Professeur de musique

Spécialité : Flûte traversière

Formation initiale

Promotion 2008-2010

Session Juin 2010

Référent : Georges Lambert

Sommaire

Introduction	2
1. Du corps mémoire à l'intelligence du corps	4
1.1. Corps, environnement et sensations	4
1.2. Sensations, sentiments, émotions	5
1.3. Mémoire, perception et ré-action	6
1.4. Objectivité/subjectivité.....	7
2. Interprétation artistique et sensations.....	9
2.1. L'art et les sensations.....	9
a. L'expression	9
b. Les sensations et « l'art vivant »	11
2.2. Les sensations en musique	13
3. Approche personnelle et pédagogique.....	15
3.1. Le mouvement, ce sixième sens	15
3.2. L'imaginaire.....	16
3.3. La sensation comme acte de création	17
4. Etude de cas	17
Conclusion.....	19
BIBLIOGRAPHIE.....	20

Introduction

S'exprimer... S'exprimer grâce à un langage ou à travers un langage...L'art, langage ou non, reste un moyen d'expression. Quelque soit l'œuvre et son époque de création, chacun peut entendre, voir, ressentir et comprendre ce qu'il souhaite : un sentiment, une image, une sensation, une couleur, un engagement, ...

La musique est un art vivant, nécessitant, dans cet ordre, un créateur, un interprète et un auditeur. En effet, l'œuvre musicale n'est pas directement accessible au public (comme, par exemple, la peinture) et pour « vivre », elle nécessite un ou plusieurs « médiateurs ». Cela sous-entend qu'il y a interprétation. Une définition à ce mot me semble convenir et intéressante à associer dans un domaine artistique :

Etym. : Latin interpretari, « expliquer », « traduire », « prendre dans tel ou tel sens ».¹

Cette définition englobe de façon générale le rôle de l'interprète, qui se trouve entre deux sujets : le compositeur et l'auditeur. La finalité est alors, de comprendre et de transmettre la volonté du compositeur au travers de ses écrits (partitions ou autres) mais aussi de donner sa propre vision de la pièce.

J'ai pu remarquer lors de situations pédagogiques associant de jeunes harpistes et flûtistes que l'expression était moindre chez les flûtistes. Cette situation m'a beaucoup interrogée. Il m'a semblé alors que le geste avait un rôle important que ce soit dans la pratique de la harpe ou dans la perception de l'auditeur. Le geste (chez les harpistes) induit un son correspondant. De ce fait, le mimétisme gestuel est peut-être plus présent à la harpe qu'à la flûte et cela active deux langages et donc deux sens que ce soit pour le musicien ou l'auditeur : corporel (kinesthésique) et musical. Cette forte présence du geste implique très rapidement un ressenti corporel conséquent.

Comment aborder l'interprétation, l'expression avec les jeunes instrumentistes ? Le geste et les sensations sont-ils une source de richesse interprétative ? Une approche par les sensations engendre-t-elle une interprétation plus personnelle et

¹ Sous la direction de Laurence Hansen-Love, *La philosophie de A à Z*.

plus significative, que ce soit du point de l'émetteur ou du récepteur? Les sensations peuvent elles être objectives et participer à une forme de connaissance? Loin de moi l'idée de penser qu'une interprétation se base sur les sensations seules. La connaissance, l'analyse et l'étude des diverses esthétiques participent à une approche d'authenticité et de vérité. Mais l'interprétation ne se résume pas à un savoir, ou à une science. L'interprète est un artiste à part entière vivant, s'exprimant et ressentant.

1. Du corps mémoire à l'intelligence du corps

Le phénomène de perception-sensation est un aller-retour continu entre intérieur et extérieur, par le biais du corps. Comprendre la perception sensitive et être conscient de ces différentes qualités et possibilités tend à effacer la rupture entre corps et esprit (ou pensée) et à les lier intimement.

1.1. Corps, environnement et sensations

Comment connaissons-nous ce qui nous entoure et comment communiquons-nous avec les autres ? Nous voyons, nous entendons, nous sentons, nous goûtons, nous touchons,... les cinq sens nous sont indispensables à la connaissance du monde, à notre survie dans ce monde. L'extérieur n'est que stimulus quasi constant perçus, par les capteurs sensoriels (de mécaniques différentes) et transmis au cerveau dans l'instant. Ces stimuli, qui peuvent être de différentes natures (chimique, spatial, électromagnétique ou physique), deviennent informations nous parvenant par le biais des sensations. Mais les sensations, non indépendantes et interagissant ensemble, ne peuvent être pensées sans l'action ou l'interprétation de l'esprit, « des pensées sans matières sont vides ; des intuitions sans concept, aveugles »². Ainsi, la collaboration entre sensations et pensées paraît primordiale et semble être ce phénomène que l'on appelle perception :

Du latin *perceptio*, « action de recevoir », fonction par lequel l'esprit se représente les objets.³

La perception est donc une représentation de l'extériorité, l'appréhension d'un contexte général et du corps dans ce dernier. Elle peut se concevoir comme une intuition, un jugement fondé sur un a priori, sur des connaissances ou des expériences antérieures. Là où, « toutes nos sensations sont purement passives, nos perceptions ou idées naissent d'un principe actif qui juge ».⁴

² Emmanuel Kant, *critique de la raison pure*.

³ Le nouveau petit Robert de la langue française, 2008.

⁴ *Emile ou de l'éducation*, J-J Rousseau.

Un autre sens est présent et peut-être moins (re)connu : le sens du mouvement appelé le sens kinesthésique ou proprioception. Il m'a été difficile de comprendre, d'appréhender la différence entre ces deux termes. La kinesthésie et la proprioception paraissent synonymes.

Kinesthésie : du grec *kinêsis* « mouvement » et *aisthêsis* « sensation ». Sensation interne du mouvement des parties du corps assurée par le sens musculaire (sensibilité profonde des muscles) et les excitations de l'oreille interne.⁵

Proprioceptif, ive : PHYSIOL. Sensibilité proprioceptive, propre aux muscles, ligaments et os.⁶

Dans ces deux définitions, la kinesthésie diffère de la proprioception par l'utilisation de l'oreille interne, servant à l'équilibre. Cette sensation inclut le corps dans un espace, contrairement à la proprioception qui concerne la sensation des divers récepteurs au sein de notre propre corps. Malgré cette différence, la kinesthésie et la proprioception semblent proches. Toutes les deux ont un rapport évident avec le corps et avec les mouvements et nous pouvons le qualifier de sens du corps ou somesthésie. La proprioception engendre alors une perception du corps, stimulée par le corps lui-même, et non par un facteur extérieur : état, position, mouvement, douleur, effort, ...

La différence entre la perception des cinq sens et la proprioception n'est pas physiologique mais fonctionnelle. De ce fait, les sensations ne sont pas toujours en rapport avec le monde extérieur, et peuvent être centrées sur le corps lui-même.

1.2. Sensations, sentiments, émotions

Les sensations sont des informations, non-intentionnelles, certes, mais elles peuvent dépasser ce champ en participant au domaine affectif. Une émotion ou un sentiment sont des phénomènes d'abord ressentis, éprouvés puis interprétés.

⁵ Le nouveau petit Robert de la langue française, 2008.

⁶ Id.

Etymologiquement, émotion provient du latin *movere* et sentiment de la racine *sentire* qui signifient respectivement « mettre en mouvement » et « sentir par les sens ». Les changements corporels sont ici indéniables. En voici quelques exemples :

- Changements faciaux expressifs
- Changements musculaires
- Changements vocaux expressifs
- Changements du système hormonal
- Changements dans le système nerveux⁷

Le corps ressent ainsi les changements, provoqués par un stimulus extérieur (situations diverses). La place des changements de sensations est à questionner : se apparaissent-t-ils en réaction aux émotions éprouvées ou en réaction direct à la situation ?

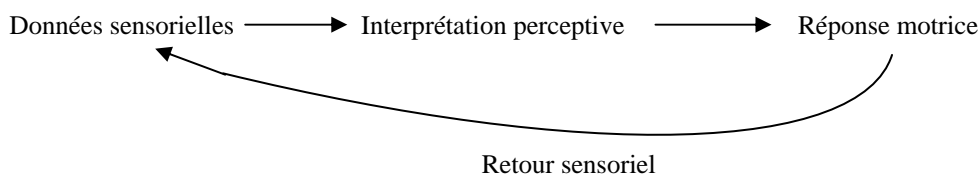
L'utilisation des cinq sens est nécessaire pour s'approprier le stimulus extérieur. De là, naît l'émotion ou le sentiment (interprétation, perception du stimulus) qui engendre ensuite des changements corporels (musculaires, rythme cardiaque,...). Ainsi, ce que l'on sent et ce que l'on ressent sont extrêmement reliés. Une émotion passe obligatoirement par la perception de sensations, sous forme de constat. Les sensations, quant à elles peuvent être informatives ou affectives.

1.3. Mémoire, perception et ré-action

[...] La perception n'est pas seulement une interprétation des messages sensoriels : elle est contrainte par l'action, elle est simulation interne de l'action, elle est jugement et prise de décision, elle est anticipation des conséquences de l'action.⁸

⁷ Julien A. DEONNA, Fabrice TERONI, *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, ed. VRIN, Paris, 2008, p. 28.

⁸ Berthoz Alain, *Le sens du mouvement*, p.15.



Je pense que les fonctions cognitives les plus élevées sont dues à une poussée de l'évolution vers le développement de cette capacité à réorganiser l'action en fonction d'évènements imprévus. Cela exige le développement de la mémoire du passé, des facultés de prédiction et de simulation du futur, et la méta-faculté en quelque sorte de les mobiliser rapidement puisqu'elles doivent s'intégrer dans un cycle perception-action qui dure parfois un dixième ou un vingtième de seconde.⁹

1.4. Objectivité/subjectivité

Qu'est ce qu'un sens ? Parlons-nous d'une signification, d'une direction ou d'un organe sensoriel ? Est-ce que cette polysémie a un sens ? Ces trois significations peuvent trouver une logique. Que l'on soit musicien, artiste, ou non, notre corps est avant toute chose un corps récepteur. Depuis notre état foetal, nous avons emmagasiné inconsciemment tout un tas d'informations qui nous a permis de vivre, de survivre, de communiquer au sein de notre société et de notre monde. Cela nous permet de nous adapter continuellement à toutes sortes de situations. Si par les sensations et leur perception nous pouvons nous approprier l'environnement, elles sont alors comme une forme de connaissance par l'expérience : nous savons que le feu est chaud même si nous sommes loin de la source, car nous l'avons déjà « ressenti », nous pouvons différencier le son d'un piano avec le son d'une rivière, nous savons que notre bras est plié car nous « écoutons » nos sensations kinesthésiques et visuelles et l'avons vérifié par la pratique,... On parle traditionnellement de processus sensori-moteur : « sensori » s'applique à la réception des informations et moteur s'applique aux mouvements extérieurs, aux réactions provoquées par des stimuli sensoriels. Après la réception

⁹ Berthoz Alain, *Le sens du mouvement*, p.21.

de l'information vient le traitement perceptif qui consiste à comparer, à associer chaque information avec les expériences passées (fonction de la mémoire sensitive), afin d'identifier le contexte présent. De là, arrive une phase de préparation, d'adaptation et d'action motrice. Ce processus peut être associé à une déduction, à un instinct, à un jugement. En effet, la vérification n'est plus nécessaire, le corps et l'esprit se souviennent, le corps et l'esprit savent : les sens deviennent vérités. Mais dans ce cas, comment différencier vérité fondée et imagination ? L'imagination pourrait être le commencement de ces connaissances et de ces vérités, mettant en question leur objectivité. De plus, chaque homme possède les mêmes organes récepteurs, mais la perception est en grande partie différente d'un homme à l'autre et est donc subjective.

2. Interprétation artistique et sensations

Quels rapports existent-ils, si tel est le cas est, entre l'art et les sensations ? L'art, s'aidant des sensations est-t-il un moyen de communication autre que le langage? Ces questions permettent aussi de m'interroger sur le rapport entre artiste-créateur, artiste-interprètes, œuvre et public au sein de différents arts.

2.1. L'art et les sensations

a. L'expression

L'art issu du grec *techê*, n'a pas cessé de remettre en question, dans le temps et l'espace, les évidences esthétiques d'un passé. Le sens de l'art peut-être de diverses natures : adaptation à une époque sociale, imitation ou recherche d'une véritable beauté, technique ou don... L'art est-il savoir, connaissance, expression d'un soi intérieur, entre imaginaire et réalité ? Définir concrètement l'art aujourd'hui me semble improbable, ce champ vaste dépasse tout cloisonnement. Mais l'art se distingue de l'artisanat par son côté créatif (différent de productif) : l'artisan produit, l'artiste crée... Mais tout en créant, la production, la technique (technê) et le façonnement des « formes » de la matière première restent plus ou moins présentes, ne semblent pas être primordiaux et ne se distinguent en rien de l'artisanat. L'artisanat comprend une utilité, contrairement à l'art qui se propose d'être le reflet d'une pensée. L'intérêt de l'art ne semble pas être la recherche de la beauté universelle, ni celle d'une technique parfaite (ceci enfermerait l'œuvre créatrice dans une forme subjective et superficielle) mais tend vers une forme de communication.

Le but de l'art, son besoin originel, c'est de produire aux regards une représentation, une conception née de l'esprit, de la manifester comme son œuvre propre ; [...] L'art ne doit pas simplement se servir de signes, mais donner aux idées une existence sensible qui leur corresponde. Ainsi, d'abord, l'œuvre d'art, offerte aux sens, doit renfermer en soi un contenu. De plus, il faut qu'elle le représente de telle sorte que l'on reconnaisse que celui-ci, aussi bien que sa forme visible

n'est pas seulement un objet réel de la nature, mais un produit de la représentation et de l'activité artistique de l'esprit.¹⁰

Hegel tente ici, non de définir l'art, mais de lui donner un sens, de cibler l'intérêt d'une production artistique. L'œuvre est une expression sensible, l'expression d'un intérieur, l'extériorisation d'une impression. Le sensible devient alors l'expression allant de l'artiste au public, « illustrant » ainsi la pensée, le désir, le contenu psychologique de l'expression même. L'œuvre n'est alors qu'un support, un moyen d'expression mais l'essence de l'expression qui, comme dans toute forme de communication, apparaît et/ou est transmise par les sensations issues de l'œuvre (cinq sens et d'autres sensations plus « subtiles » proprioceptives, musculaires), très souvent inconscientes. Le ressenti du récepteur devient alors une interprétation, ou plus particulièrement une perception de l'œuvre.

Tentons tout d'abord de définir chaque notion qui rentre en jeu dans l'expression.

*Exprimer : manière dont l'artiste ou l'écrivain manifeste dans son œuvre certains contenus psychologiques.*¹¹

L'expression a donc quelque chose d'immatériel, et ses contenus psychologiques sont de nature plus ou moins affective. « J'ai été touché par cette œuvre, par cet artiste » signifie qu'on a été affecté. Les sensations ont alors un rôle dans cette transmission.

Lorsque j'évoque l'art en tant que communication ou échange, je distingue ici deux « types » d'arts : les arts ayant pour support une matière concrète qui perdurent dans le temps tels que la peinture, la sculpture, le cinéma, les arts plastiques, ... et les arts « vivants » ne pouvant exister que parce qu'un temps, un lieu, une action et un public ont été définis (et une trace écrite conservée). Dans le premier cas, la création semble primordiale, unique et la « communication » directe : le créateur et le récepteur sont reliés par l'œuvre elle-même ; dans le deuxième, la notion d'interprétation est presque toujours présente (théâtre,

¹⁰ *Esthétique*, Hegel.

¹¹ Le nouveau petit Robert de la langue française, 2008.

musique, danse). De ce fait, un ou plusieurs intermédiaires, entre l'artiste-créateur et le public sont inéluctables, sauf quand il y a création « contemporaine » interprétée par le créateur lui-même.

b. Les sensations et « l'art vivant »

La place des sensations dans l'interprétation semble être l'essence même de l'expression. Les sensations ne sont pas des phénomènes intentionnels, et ce n'est pas peu de dire que nous les subissons. Mais peut-on de diverses manières faire appel à des sensations vécues et les reproduire. Pour argumenter mon discours, je m'appuie sur deux arts pour lesquels l'interprétation est présente : la danse et le théâtre. Je prends l'exemple de Stanislavski qui met en valeur le pouvoir de l'imaginaire sur le corps, et de quelques chorégraphes qui travaillent le processus créatif par l'écoute des sensations corporelles, l'appréhension sensorielle.

Stanislavski, comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique russe, pense que «notre pouvoir de création dépend de la puissance, de l'acuité et de l'exactitude de notre mémoire. Si elle est faible, les sentiments qu'elle fera naître seront pâles et sans consistance».¹² Être capable de se remémorer, c'est pouvoir s'imaginer au plus profond de soi-même pour tenter de revivre, et de ressentir physiquement les effets de telle ou telle situation (comme par exemple la madeleine de Proust). L'imagination est peut-être l'une des clés d'accès aux sensations. Les sensations et « l'esprit » sont si liés que l'esprit peut devenir lui-même stimulus factice. Au commencement, les sensations créent l'image mais l'image anticipe ou annonce les sensations à aller chercher.

L'apport, les indications et l'esthétique de l'auteur ne sont pas à écarter pour autant. Interpréter, c'est aussi traduire, comprendre, analyser, que cela soit en théâtre ou en musique.

Tous les matériaux que nous recevons de l'auteur et du metteur en scène se trouvent filtrés à travers notre personnalité, et complétés par notre imagination. Cette matière première de

¹² Stanislavski Constantin, *la formation de l'acteur*, éd. Payot et Rivages, p.215.

base finit par faire partie de nous, spirituellement et même physiquement ; nos émotions sont sincères, et il s'ensuit une véritable activité créatrice.¹³

En danse, Lisa Nelson, travaille sur une perception de l'ensemble du système sensitif : augmenter et transformer la perception pour enrichir l'acte de création. Elle développe cela par le biais de « l'expérenciation »¹⁴. L'outil pour rentrer dans cette exploration est l'occultation visuelle du danseur. Ne plus utiliser ce sens, qui est l'un des plus importants, permet en effet, tout d'abord, de prendre conscience des autres sens et par la suite, de les développer.

L'occultation visuelle permet de vivre l'expérience de l'intérieur. Le fait de fermer les yeux pour l'exploration facilite le contact avec nos sensations internes, en évitant le danger du contrôle externe, du « je » du mental, de la volonté...¹⁵

Ce contact avec l'extérieur et l'intérieur en même temps, Lisa Nelson le pratique lors d'un temps d'improvisation. Chaque mouvement, chaque contact est alors une découverte, l'écoute des sensations corporelles et diverses est amplifiée, les images mentales apparaissent.

Ce n'est pas seulement vous qui agissez sur l'environnement, mais l'environnement à l'inverse produit un effet sur vous. Je veux parler d'un état magique de jeu. [...] Voilà ce qu'est pour moi la danse, c'est l'émotion de voir des sensations se manifester à travers le corps de quelqu'un.¹⁶

Les rapports entre l'interprète et ses sensations sont nécessaires dans ces deux points de vue, et permettent explorations, recherches, mémorisations, perception et appropriation d'un objet (l'œuvre ; le corps), imaginations,... de faire corps avec l'œuvre, acte de création. Dans les deux cas, par la sensation, nous touchons ce qu'on appelle la créativité.

¹³ Stanislaski Constantin, *la formation de l'acteur*, éd. Payot et Rivages, p.73.

¹⁴ Mot qui n'existe pas en français, le fait de vivre l'expérience et d'en tirer un enseignement pour soi. Cf : Nouvelles de danse, n°46-47, incorporer, p.7.

¹⁵ Nouvelles de danse, vu du corps, art. « *Sur les explorations menées les yeux fermés* » de Pascale Gille, p.68.

¹⁶ Nouvelles de danse, vu du corps, art. « *approche progressive d'une œuvre* » de Patricia Kuypers, extrait d'une interview de Danny Lepkoff, p.36.

2.2. Les sensations en musique

La musique serait par nature rebelle à l'interprétation, du moins celle qui s'applique au rêve, à la création littéraire, peut-être à certaines œuvres plastiques ou picturales. On ne peut rien dire du sonore, car il est l'expression directe de l'émotion, sans qu'on puisse déterminer les causes de cette émotion...¹⁷

La musique (et l'art en général) induit des sentiments, des émotions et des sensations. Dans certaines cultures et à certaines époques, une organisation structurelle de la musique correspondant à un ou plusieurs affects a été « imaginée », ressentie et théorisée. Depuis que le système tonal existe, nombreux sont les musiciens, écrivains et philosophes qui ont cherché à distinguer les tonalités et à les cataloguer selon leur pouvoir affectif. Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), dans *règles de composition*, attribue à chaque tonalité un ou deux adjectifs décrivant l'énergie de chacun des modes. Dans la musique savante indienne, les intervalles ainsi que les ragas sont classés en catégories selon leur type d'expression. Outre la question culturelle de ces deux exemples, le fait de cloisonner une « structure » quelle qu'elle soit, tend à systématiser la valeur expressive de la musique (et donc à la supprimer ?). Si, comme nous l'avons déduit précédemment, l'expression artistique est de nature sensible, nous ne pouvons l'enfermer dans une signification universelle. Les sensations ne sont pas issues de codes universels, elles sont personnelles, uniques et propre à chaque personne, à chaque expérience et à chaque vécu.

En tant qu'interprète, nous avons des sensations physiques, corporelles ; produire un son, c'est avant tout produire un geste. Le son lui-même peut être qualifié de mouvement : une mise en vibration d'un objet, puis une onde se propageant dans un milieu environnant (air) et mettant en vibration le tympan. Ce geste instrumental concret sera source de ressenti, faisant appel aux différents récepteurs sensoriels répartis dans les muscles, les tendons et les articulations. De plus, l'interprète ne se fit pas qu'à ses sensations proprioceptives, car son sens

¹⁷ Michel IMBERTY, art. « *La musique et l'inconscient* », *une encyclopédie du XXIème siècle*, p.391.

auditif est également en éveil. Il porte deux casquettes, se dédouble entre la conscience « observante » et la conscience agissante. En effet, l'interprète n'est pas qu'un « producteur », il est aussi auditeur (privilegié). La perception ou le « jugement » d'une production, d'un « faire » et la conscience des sensations corporelles pendant l'action rentrent en jeu. Prendre conscience de ces informations sensibles, c'est réinterroger la place et l'importance du corps dans la pratique instrumentale, mais aussi la constante des savoir-faire musicaux, leur résultat et leur efficacité : les gestes, les postures, les techniques,... qui ont parfois été imposés ou imités. Ces deux consciences doivent être la cause et le résultat, interagir et permettre de comprendre les raisons de l'ensemble de la production sonore.

Ne partez jamais du résultat. Il apparaîtra de lui-même en temps voulu, comme l'aboutissement logique de ce qui a eu lieu auparavant. Cherchez la cause du résultat et non la reproduction du résultat.¹⁸

La notion de création est ici engagée. Être à l'écoute de cette double perception, c'est être dans l'instant, dans l'ici et maintenant. Et si la création (digne de ce nom), est quelque chose d'unique, alors l'approche sensible d'une interprétation musicale en fait partie. Nous ne pouvons en aucun cas, reproduire parfaitement et exactement une interprétation musicale. La création se trouve ainsi dans l'expression.

¹⁸ Stanislas Constant, *la formation de l'acteur*, éd. Payot et Rivages, p.214.

3. Approche personnelle et pédagogique

La sensation corporelle permet d'appréhender des notions dont l'abstraction sera ensuite facilitée.¹⁹

La question qui se pose ici est par quels moyens et par quelles situations, pouvons-nous susciter des sensations corporelles, qui mèneront à une meilleure compréhension ou imprégnation d'une musique, mais aussi à une pratique instrumentale plus consciente, plus ressentie et perçue? J'expose ici, trois points qui me semblent être des approches, loin d'être exhaustives, vécues ou non (pour ma part). Ces approches semblent se rejoindre sur certains points. En effet, l'imagination, est, il me semble, une notion commune à ces trois approches : imaginer un mouvement et le faire ; mettre des mots sur une musique ; imaginer une forme, un son, puis le créer...

3.1. Le mouvement, ce sixième sens

Le mot mouvement relie indéniablement les deux pratiques artistiques que sont la musique et la danse. Comme nous l'avons vu précédemment, il est aussi un sens, mais un sens pas extrêmement exploité en musique. Si alors, il est un sens, le mouvement peut nous aider à comprendre, à percevoir des informations musicales. Harnoncourt dans le discours musical, dit que « le compositeur joue avec ce mouvement de tension et détente de l'auditeur. Personne ne peut se soustraire à la contrainte du mouvement corporel en entendant la musique »²⁰. La musique est organisation des sons dans le temps et ce qui différencie une musique d'une autre, c'est, en outre, sa dynamique. C'est pourquoi on ne peut s'empêcher de bouger et de ressentir physiquement la musique.

La dynamique corporelle (état, action) est comparable à la dynamique musicale : tension/détente, tempo, rythmiques, conduite d'un phrasé,... Le mouvement permet de ressentir ces états de corps. La marche, tout simplement,

¹⁹ Claire NOISSETTE, *L'enfant, le geste et le son, une initiation conjointe à la musique et à la danse*, Cité de la musique (éd.), 2000, p.51.

²⁰ Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical*, éd. Galliamard, 1982, p.59.

peut être un outil d'expérimentation des sensations kinesthésiques qu'il faut tenter d'exploiter musicalement. Les appuis peuvent être accentués en marchant, ou au contraire, effacés laissant place à une marche sans à-coups, lourde, ou avec une direction et un but déterminés... Le réinvestissement conscientisé dans la pratique musicale, en fonction d'un travail d'interprétation peut se faire par le biais du professeur qui guide gestuellement, tel un chef d'orchestre, ou par l'instrumentiste lui-même si le rapprochement, entre ressenti corporel et expression musicale, est exécuté.

D'autres situations sont imaginables. Les pratiques transversales (ici avec danseurs) peuvent être bénéfiques si le musicien perd quelque peu sa place d'instrumentiste figé.

3.2. L'imaginaire

L'imagination se situe entre le réel et le rêve, entre le vécu et le désir ; c'est une représentation : sujet, objet, situation,... Nos représentations sont fondées (ou se sont fondées) par les sensations et avec la perception. L'outil « imaginaire » est une ressource inépuisable.

De différentes façons, nous pouvons susciter l'imaginaire. Un support poétique, photographique ou pictural peut-être le début de recherches de sons, de caractères musicaux, d'intentions. De même que, le fait de placer des mots, d'inventer des histoires, ou de s'imaginer le contexte historique d'une œuvre musicale peut être sources de sensations, de dynamiques corporelles mais aussi de sens, de signification chez l'instrumentiste. L'art lui-même a été « construit » par l'imaginaire ; l'art est avant tout pensé. Il faut aussi, d'une certaine manière, le rendre plus concret et plus accessible.

3.3. La sensation comme acte de création

Si la sensation est personnelle, alors une partie de création se trouve dans l'interprétation sensible. De ce fait, l'utilisation de la sensation dans l'interprétation musicale est l'opposé d'une imitation et d'un mimétisme. C'est vivre physiquement et personnellement ce que nous sommes entrain d'interpréter.

L'improvisation et la création sont une façon de s'approprier la musique. Ces deux pratiques laissent libre court à l'imagination, mais aussi aux envies, aux connaissances stylistiques du musicien. Cela permet de s'approprier l'instrument mais aussi la production sonore.

4. Etude de cas

J'ai rencontré, dans une école de musique, une jeune flûtiste, travailleuse et très consciencieuse dans sa pratique. Elle possédait de solides méthodes de travail, et une très bonne écoute qui lui permettait de se corriger lorsqu'elle se trompait de note ou de rythme. Mais son interprétation musicale était très technique, un peu rigide, et pas du tout personnelle. Volontaire, elle réagissait tout de suite aux propositions de son professeur, les réappliquant ainsi dans son travail personnel. Lorsqu'elle jouait, il y avait très peu d'erreurs techniques, et si, parfois, il arrivait que cela soit le contraire, un sentiment d'échec montait en elle...amenant ainsi des larmes qu'elles n'expliquaient pas. Cette élève manquait sûrement de confiance en soi et attachait une trop grande importance à la « technique ».

Je vais tenter de comprendre la situation (en m'adaptant à son « cas ») et de proposer des solutions, en sachant bien que l'important n'est pas la solution mais le processus par lequel elle aura réussi à dépasser ces peurs et à atteindre ses objectifs.

Il me semble que cette flûtiste est plus du côté « intellectuel » et technique que du côté expressif et ressenti de la musique. Mais pourquoi pleure-t-elle

lorsqu'elle fait quelques petites erreurs ? Il faut alors identifier avec elle les raisons :

- Peur du jugement
- Peur de la remise en question de son travail personnel
- Dévalorisation...

Les erreurs sont présentes, mais pas forcément à cause d'un manque de travail, la cause est peut-être la méthode. Lui apporter de nouvelles méthodes, et de nouveaux exercices techniques associés à l'analyse et à la musicalité est une solution. La musicalité, c'est comprendre, s'approprier la musique et l'exprimer : appuis, dynamiques, couleurs de sons, images,...

L'improvisation, avec une ou plusieurs contraintes pour donner des pistes d'explorations (caractères, couleurs, images, ou mouvement) peut la détacher de la partition et lui faire ressentir les possibilités expressives infinies de la musique, de l'instrument mais aussi de son corps.

La musique de chambre est une situation très intéressante en ce qui concerne le ressenti musical par le geste. J'ai eu l'occasion de travailler à partir des différents gestes instrumentaux (gestes du violoniste, du pianiste, du percussionniste,...). Mémoriser un son qui correspond à un geste (ou inversement), m'a permis de prendre conscience de la correspondance entre son et ressenti. Utiliser ces connaissances peut être bénéfique en ce qui concerne la recherche d'une plus grande palette sonore.

Ces quelques exemples peuvent être des prises de conscience du pouvoir et des capacités musicales du corps, par l'expérience et donc par les sensations. Le corps agit sur la musique, la musique est corps. L'enseignant doit trouver des pistes, correspondant au caractère de l'élève (caractère qu'il aura ressenti), et réagir par rapport aux situations proposées par l'élève. L'imaginaire sera très souvent une piste pour découvrir, ressentir, explorer, s'approprier et comprendre.

Conclusion

Ce choix de sujet de mémoire sur les sensations corporelles n'est pas anodin, et découle de quelques expériences vécues pendant et après ma formation instrumentale. En effet, j'ai eu conscience du rôle du corps dans l'interprétation mais n'arrivais pas à le définir, à le comprendre. Bien sûr, sans corps, sans mouvement, la musique (en tant que structure du son) n'existerait pas, ou serait naturelle et aléatoire, sans pensée, sans objectif. Il me semble que la prise en compte d'une conscience corporelle, plus précisément d'un état et des changements corporels, ajoutée aux différents savoirs de la pratique musicale (culture, technique,...) participent à une interprétation vraie et sincère.

BIBLIOGRAPHIE

- Brigitte BOUTHINON-DUMAS, *Mémoire d'empreintes, l'enseignement du piano*, Cité de la musique, département pédagogie et documentations musicales, PARIS, 1999/2003.
 - Bonnie BRAINBRIDGE-COHEN, *Sentir, ressentir et agir, l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering* ; Nouvelles de danse n°50, Recueil des articles parus dans *Contact Quaterly dance journal* de 1980 à 1992 ; Contredanse (éd.), Bruxelles, 2002.
 - Dominique HOPPENOT, *Le violon intérieur*, Editions Van de Velde, Paris, 1981.
 - Nouvelles de Danse n°48/49 (automne-hiver 2001), *Vu du corps, Lisa Nelson. Mouvement et perception*, Sous la direction de Florence Corin, Contredanse (éd.), Bruxelles, 2001.
 - Nouvelles de Danse n°46/47 (printemps-été 2001), *Incorporer, Les nouveaux modes d'enseignement de la danse*, Sous la direction de Florence Corin, Contredanse (éd.), Bruxelles, 2001.
- Sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle, Vol.2, Les savoirs musicaux*, Editions Actes sud/Cité de la musique, Arles, 2004.
- Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Editions Odile Jacob, Paris, Février 1997.
 - Sous la direction de Laurence Hansen-Love, *La philosophie de A à Z*, Editions Hatier, Paris, Avril 2000.

- Claire NOISETTE, *L'enfant, le geste et le son, une initiation conjointe à la musique et à la danse*, Cité de la musique, département pédagogie et documentation musicale, Paris, 2000.

- Textes choisis et présentés par Carlos TINOCO, *La sensation*, éditions Flammarion, Paris, 1997.

- Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, éd. Payot et Rivages, Paris, 2001 (première édition, 1963).

- Julien A. DEONNA et Fabrice TERONI, *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Librairie philosophique J.VRIN, Paris, 2008.