

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

***Pensée et corps du musicien, qui
mène la danse ?***

Le Meur
Bérangère
Diplôme d'Etat
Professeur de musique
Spécialité : percussion

Formation Initiale
Promotion 2010 - 2011
Session Juin 2011
Réfèrent : Parent Emmanuel
Qualité : Dr en anthropologie

Sommaire

Introduction	p.3
I. Place du corps dans la tradition pédagogique musicale Européenne	p.5
1. Le dualisme corps-esprit dans la tradition judéo-chrétienne.....	p.5
2. L’effacement des corps.....	p.6
3. Regard critique du jazz et des musiques populaires	p.10
II. Relations entre le musicien et son corps.....	p.12
1. Corps et systèmes cognitifs	p.13
a. La mémoire corporelle	
b. La kinesthésie	
2. Du pathologique au psychopathologique, un cercle sans fin	p.20
III. Place de la kinesthésie dans l’enseignement musical.....	p.22
1. L’émergence du corps dans la pédagogie musicale.....	p.22
2. Conscience corporelle et prise en compte de l’individu dans son intégralité physique.....	p.24
3. Le geste instrumental et la pensée musicale.....	p.27
Conclusion	p.29
Bibliographie.....	p.30
Annexes	p.33

Introduction

La qualité du son est certainement l'une des préoccupations premières chez la plupart des musiciens. Interpréter une œuvre musicale, « faire sonner » un morceau, sont généralement le but visé par tout un chacun. Le travail quotidien, la répétition, les différentes méthodes de travail mises en œuvre, sont des outils qui permettent d'accéder au plaisir d'interpréter des œuvres diverses et variées.

Cependant, des difficultés non explicites, sans solutions apparentes et dont l'origine nous échappe, apparaissent parfois dans la pratique instrumentale. L'exemple suivant illustre mon propos. Lors d'un stage de sophrologie, encadré par Anouk Pouliquen, la formatrice demanda aux instrumentistes de choisir un passage délicat d'une œuvre en cours de travail. Alors que certains musiciens parvinrent, grâce aux conseils posturaux de la sophrologue, à enchaîner leurs traits avec une aisance affirmée, l'un d'entre eux, violoncelliste, resta bloqué quelques temps sans parvenir à le jouer correctement. Ayant passé au crible l'ensemble du corps du musicien et après lui avoir rappelé les zones de détente essentielles de sa posture, la sophrologue lui demanda, pour être au contact même du sol et afin de ressentir cet ancrage indispensable au bon équilibre du corps, de retirer ses chaussures. Alors qu'il semblait ressentir une détente corporelle globale, à sa grande surprise, le violoncelliste constata qu'il jouait en crispant ses orteils, comme pour s'agripper au sol. Ce réflexe, qui semblait s'apparenter à une défense du corps contre une attaque extérieure (ici l'arrivée d'un trait dans le discours musical) créa finalement une chaîne de blocages perturbatrice du jeu instrumental.

La musique est très souvent qualifiée comme étant l'art de l'insaisissable. Elle n'existerait qu'à l'instant même où elle est jouée et entendue. Mais qu'en est-il du musicien interprète ?

Quand parvient-il véritablement à saisir cette musique qu'il restitue ?

Mon expérience pédagogique me porte vers le constat suivant : les élèves ne tissent pas de liens systématiques entre le geste et l'expression musicale.

Conséquemment je m'interroge : En quoi et pourquoi corps et interprétation sont-ils souvent dissociés chez le musicien instrumentiste ?

L'interprétation, comme le définit Eric Clarke, est « *la combinaison extraordinaire de compétences physiques et mentales* »¹.

« Peut-être l'homme ne devient-il même sonore qu'en devenant lui-même instrumental, c'est-à-dire en devenant un espacement, de lui à lui. »²

Le musicien, avant même de se saisir de son instrument, est lui-même, dans l'existence de son corps, un instrument à part entière qui doit tenter de vivre et d'être en adéquation avec son environnement. Supposons en premier lieu que la posture du musicien ait une influence sur le geste instrumental dans l'interprétation. En sera-t-il de même de l'influence de cette posture sur l'interprétation d'une œuvre musicale ?

Dans une première partie, je tenterai de mettre en évidence l'évolution de la considération du corps du musicien au fil du temps. Dans une seconde partie, je soulignerai l'importance de cette prise en compte du corps, tant physique que psychologique et enfin j'exposerai comment il est possible d'inclure cette conscience corporelle au sein d'un enseignement musical spécifique.

¹ Eric Clarke, « Processus cognitifs dans l'interprétation », Jean Jacques Nattiez, Encyclopédie « Musique », p.343

² Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.128

I. Place du corps dans la tradition pédagogique musicale Européenne

La sociologie d'une part, les avancées technologiques et les progrès notables dans les domaines des sciences d'autre part, ont contribué à l'évolution de la prise en compte de l'être humain dans son environnement et à la naissance d'une nouvelle vision du monde.

1. Le dualisme corps-esprit dans la tradition judéo-chrétienne

La culture occidentale, sous l'influence de la tradition judéo-chrétienne, par ailleurs relayée par la philosophie, la science et la religion, a longtemps considéré le corps et l'esprit comme deux entités dissociables l'une de l'autre. C'est au travers de la définition de la mort chez Platon, que cette séparation apparaît clairement :

« Est-ce autre chose que la séparation de l'âme d'avec le corps ? On est mort, quand le corps, séparé de l'âme, reste seul, à part, avec lui-même, et quand l'âme, séparée du corps, reste seule, à part, avec elle-même. »³

Cette définition postule une indépendance des deux substances l'une par rapport à l'autre et affirme que l'âme et le corps peuvent exister isolément.

Au XVII^{ème} siècle, Descartes, à son tour explique qu'il « ne connaît aucune différence entre les machines que font les artisans et les divers corps que la nature seule compose. »⁴ L'âme n'est alors qu'une « pure pensée immatérielle », tandis que le corps est une « pure étendue géométrique » que l'on classera dans la catégorie des machines.

Dans la religion chrétienne, et au travers de l'importance de la résurrection des corps, nous pouvons constater une prévalence de l'esprit sur le corps. Il ne s'agit

³ Platon, *Phédon*

⁴ René Descartes, *Principes de la philosophie : le corps, une machine déterminée*

pas là d'une conservation de l'esprit comme étant une substance distincte du corps mais plutôt comme une recreation de l'homme. Don de Dieu pour les chrétiens, l'esprit ne renaît pas dans un autre corps mais contribue à faire revivre ce corps en tant qu'homme à par entière.

Ces trois sources concordent à confirmer que ce dualisme corps-esprit, hiérarchisé par la prévalence de la pensée sur le corps, longtemps discutée par les philosophes, porte en lui le poids historique de ce corps longtemps occulté et déprécié.

2. L'effacement des corps

L'organologie est l'étude des instruments de musique, « *elle est la science et l'étude descriptive des corps producteurs de son et de musique* »⁵. Or, nous allons constater que pendant très longtemps, cette science a occulté les corps. Ce constat traversera de nombreux traités sur la musique dont les auteurs laisseront entendre ou affirmeront que l'organologie peut se passer des corps. C'est en tout cas le point de vue du musicologue Peter Szendy dans son livre intitulé Membres Fantômes des corps musiciens.

Il tente, à partir d'une fable de Boèce transmise aux théoriciens médiévaux, d'expliquer au travers de la conception du monocorde, la disparition du corps du musicien. L'instrument est confectionné et dès lors « *La musique et le musicus sont maintenant chez eux, dans le royaume mesuré du monocorde, cette règle sonore. Que les autres continuent de frapper ou de cogner, ce n'est plus leur affaire.* »⁶ La main du musicien devient alors une sorte d'instrument théorique et les instruments de musique sont l'objet de considérations symboliques et théologiques détachés du corps du musicien qui n'a pas sa place dans les écrits.

Au Moyen Age, nous pouvons citer comme exemple la forme triangulaire de la cithare, « *semblable à celle de la lettre delta, représentant la foi en la Sainte Trinité...* »⁷ Le psaltérion avec ses dix cordes (dix lois réprimant toute hérésie), sa forme carré

⁵ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.26

⁶ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.31

⁷ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.35

(les quatre évangiles), et cette affirmation de « *dépossession du geste du musicien sur les effets sonores : par l'indication de la pulsion des mains du bas vers le haut, on signifie que l'on ressuscite des enfers pour le royaume des cieux.* »⁸

On ne peut, à cette époque, parler de la musique, dans les livres savants, que dans sa dimension mathématique. Il faudra attendre le XVI^{ème} siècle pour commencer à voir apparaître des traités sur la dimension matérielle de la musique.

*« Que la musique ait sa source dans le corps humain, Cela paraît évident. »*⁹

D'après André Schaeffner, le corps du musicien semblerait être l'essence même de la musique. Dans son livre intitulé Origine des instruments de musique, il tente de mettre en évidence l'origine corporelle des instruments de musiques.

*« Se place aux origines de la musique instrumentale le pied du danseur plutôt que la main du musicien ; d'où, le premier objet extérieur que le corps aurait utilisé pour des fins sonores ne serait point le bout de bois ou de pierre que saisit la main, mais le sol que frappe le pied. »*¹⁰

Les mouvements corporelles et plus précisément les bruits créés par ce dernier, en contact avec lui-même, par tapotement, frottement ou encore au contact direct du sol, par le biais des pieds, serait donc d'après André Schaeffner à l'origine même de la musique. L'exemple du *Sacre du Printemps* de Stravinsky est d'ailleurs ici très éclairant. En effet, lors des danses sacrales, les pieds des danseurs frappent le sol ensembles et de façon très marquée. Peut-être l'unisson créé par cette danse et ces sauts est-il le sens même de ces mouvements ?

A l'époque Baroque, les interprètes possèdent une part de liberté dans leur jeu instrumental. Les fioritures et autres formes d'ornementations font là toute la qualité de l'interprétation donnée. Le corps semble alors libre d'effectuer des

⁸ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.35

⁹ André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, p.13

¹⁰ André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, p.34

gestes et des mouvements au gré de ses envies et en accord avec la pensée musicale de l'interprète. Ce corps en mouvement, et la pensée qui l'accompagne sont pleinement acteurs de la musique qu'ils restituent. Nous pouvons citer l'exemple des organistes qui utilisent l'ensemble de leur corps pour jouer. Presque en dansant, ils font courir avec une aisance relativement déconcertante, leurs mains et leurs pieds sur les nombreux claviers qui s'offrent à eux.

A partir du XIX^{ème} siècle, la musique, dans la pensée populaire, évolue et acquiert une dimension sacrée, pure et réservée. Elle s'adresse des lors à la haute bourgeoisie. On y supprime ainsi toutes les « folies » du baroque pour laisser place à une intellectualisation du propos. La virtuosité, déjà présente dans les œuvres de Bach s'empare d'une grande partie du répertoire. Nombreux sont les compositeurs qui jouent et composent des œuvres de plus en plus riches et complexes. Le clivage compositeur/interprète devient de plus en plus important. La musique tend parfois, avant même de vivre dans les mains et dans le corps de l'interprète, à n'être plus qu'un acte cérébral du compositeur. L'interprète se voyant ainsi amené à devoir restituer, de la meilleure façon possible, une musique imaginée pour ce qu'elle est et non pour ce qu'elle pourrait être. Dans ce processus de composition « nouveau », le corps musicien se trouve ainsi progressivement dissocié du processus musical initial.

La virtuosité des musiciens témoigne d'un accent mis sur la souplesse corporelle au service de la musique, mais non pas sans excès. En effet, les souffrances physiques sont bien présentes chez certains virtuoses qui, au-delà de leurs capacités motrices et corporelles, ont cherché à gagner plus de vitesse et de technicité dans leur jeu instrumental.

Les musiciens, à la recherche d'un jeu toujours plus spectaculaire, et souhaitant pouvoir réaliser des prouesses avec leur instrument, ont trop souvent négligé leur corps au profit de la musique. Il y eu des virtuoses tels que Paganini, violoniste dont le corps, doué de souplesse et de relâchement, pouvait effectuer des gestes très amples voir même irréalisables par les autres musiciens. Ou encore Liszt, dont les mains d'une taille peu commune lui permirent d'atteindre un intervalle de douzième et de parcourir le clavier du piano d'une façon remarquable. A

l'inverse, nous pourrions citer l'exemple de Schuman qui, désireux de jouer du piano comme Paganini jouait du violon, décida de s'attacher l'index de la main droite pour gagner en dextérité avec ses autres doigts.

Jusqu'à quel point les interprètes seront-ils en mesure de jouer des œuvres complexes composées par des tiers ? Aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, les partitions écrites par les compositeurs deviennent de plus en plus complexes, de plus en plus précises et pointilleuses, ne laissant d'accessibilité réelle qu'à très peu d'interprètes.

A partir de 1850, des penseurs comme Freud, Marx, Nietzsche s'interrogèrent quant à l'atteinte du bonheur par la science. En effet, « *l'humanité a fait accomplir des progrès extraordinaires aux sciences physiques et naturelles, et à leurs applications techniques ; elle a assuré sa domination sur la nature d'une manière jusqu'ici inconcevable.* »¹¹ Cependant, « *la domination de la nature n'est pas la seule condition du bonheur* »¹². C'est ainsi qu'en temps de guerre, l'essentiel des avancées scientifiques mèneront les hommes vers la destruction du bonheur essentiel de leurs semblables.

Associée à ces réflexions profondes, l'arrivée du jazz en Europe dans les années 1920, rappela aux compositeurs occidentaux qu'il importait de libérer le corps-musicien et qu'en cela un retour à l'improvisation serait salutaire.

*« C'est d'elle [en parlant de Joséphine Baker], de son trémoussement forcé, de ses dislocations téméraires, de ses mouvements « lancés » qu'émane le jet rythmique. Elle semble « dicter » au « drummer » envoûté, au saxophoniste arduement tendu vers elle, l'écriture heurtée du blues. [...] La musique naît de la danse, et quelle danse ! »*¹³

¹¹ S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, p.21

¹² S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, p.21

¹³ D'après André Levinson, Carine Perret, « L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel », revue de musicologie, T. 89e, No. 2e, 2003

3. Regard critique du jazz et des musiques populaires

Le jazz, né au début du XX^{ème} siècle aux Etats-Unis est issu d'une rencontre et d'un métissage entre des patrimoines musicaux provenant de la culture africaine, importée par l'esclavage des Noirs, et de la culture européenne, apportée par les colons français, allemands, espagnols et irlandais. Comme l'expliquent Kadima Nzuji Mukala et Alpha Noël Malonga dans l'ouvrage Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique, le corps dans les musiques africaines possède une place prépondérante.

« La musique africaine traditionnelle s'adresse aussi bien au corps qu'à l'esprit. En même temps que le musicien et le danseur communiquent avec l'extérieur, c'est aussi l'instant d'un voyage intérieur où l'individu puise au fond de lui-même, expression intime et recueillement, c'est-à-dire réconciliation avec lui-même et avec la totalité. »¹⁴

Le jazz, de part ses origines les plus lointaines, a conservé cette notion de corps-instrument.

Observons, à titre d'exemple, la batterie :

Constituée de divers éléments, elle a « emprunté ses éléments constitutifs et ses techniques à différentes civilisations » : les cymbales à l'Orient (notamment aux mondes chinois et turc), les toms à l'Afrique et à l'Amérique indienne, la caisse claire et la grosse caisse à l'Europe militaire et à son tambour. »¹⁵ Jouée dans un premier temps par autant de musiciens qu'elle possédait d'éléments constitutifs, elle devint au fil des années, grâce aux avancées techniques dans le domaine de la facture instrumentale, qui permirent l'installation de pédales sur la grosse caisse et la cymbale charleston, un instrument à part entière joué par un seul musicien en position assise. Le batteur, dont le corps est placé au cœur même de son instrument, semble être de fait l'un

¹⁴ Kadima Nzuji Mukala et Alpha Noël Malong, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, p.163

¹⁵ J.P. Digard, « Et le jazz créa la batterie », *L'Homme* 2/2001 (n° 158-159), p. 383-488

URL : www.cairn.info/revue-l-homme-2001-2-page-383.htm

des musiciens les plus investi corporellement parlant dans sa pratique instrumentale.

Cette considération du corps dans la pratique de la batterie jazz, et dans les musiques à partir desquelles va naître le jazz, est également remarquable dans les caractéristiques même du rythme de cette esthétique musicale : le swing.

Swing de *to swing*, signifie se balancer.¹⁶ Ainsi, ce balancement, présent dans l'ensemble du corps des jazzmen engendre une décontraction permettant au corps d'être à l'écoute d'un ressenti intérieur.

Aux antipodes du jazz, dans la musique occidentale européenne, le corps ne semble pas être une priorité. Il est toujours au service de l'expression musicale quitte à être mal mené. Il existe cependant dans certaines musiques traditionnelles européennes des contre-exemples assez évocateurs.

« Nous, nous les hommes, aurions donné naissance à des instruments espaces qui seraient les prolongements de notre corps et de ses organes, avec des ramifications certes complexes, mais sans solution de continuité. »¹⁷

Il en est ainsi de la flûte dans la musique traditionnelle de la région de Kursk en Russie. Le principe est ici d'affirmer l'instrument comme un prolongement du corps du musicien. L'idée étant poussée à son paroxysme par la fabrication de flûtes non pas au service de la musique mais au service du corps. Qu'importe la nature du son émis car seul intéresse l'adéquation de l'instrument avec son musicien. La longueur de chacun des tuyaux est déterminée en fonction des mensurations de la main : le premier tuyau, qui joue la note principale doit être égal à la distance maximum séparant le pouce du majeur de la main. Les tuyaux suivant seront raccourcis de la largeur d'une phalange d'index, et ce de plus en plus petit. La musique résulte de l'objet qui lui-même résulte de la prise en compte du corps.

¹⁶ Le Robert et Collins, *Dictionnaire Français-Anglais - Anglais-Français*, p.2148

¹⁷ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.128

Actuellement, nous nous intéressons de plus en plus au corps du musicien, nous essayons de comprendre son fonctionnement et nous tentons de comprendre les relations étroites qu'il entretient avec le cerveau. Ces dernières sont d'une complexité telle qu'il est parfois difficile d'indiquer qui de l'un ou de l'autre mène la danse.

La musique occidentale ne dénie pas le corps mais fait de la musique une idéalisation qui peut parfois indirectement mettre les corps à mal. Le bien être corporel peut-il être un des objectifs par la musique ? Pouvons-nous restreindre la pratique instrumentale à une simple conception hygiéniste ? Certains exemples de musiques populaires tel que le jazz, qui associe le swing et la danse, ou encore les musiques traditionnelles (la flûte russe), nous montrent que l'esthétique du « beau » son, comme but ultime, n'est pas la fin absolue et universelle de la pratique musicale.

II. Relations entre le musicien et son corps

Les premières années d'apprentissage sont, me semble t-il, les plus importantes dans la vie d'un musicien. C'est durant cette «courte » période que le cerveau organise le schéma corporel, acquiert des habitudes, quelles soient bonnes ou mauvaises, et notamment des habitudes de postures et de gestes. Le cerveau réalise dans ce temps très court une image corporelle qui sera mémorisée et reproduite plus tard à chaque instant de la pratique instrumentale. Ce corps que l'on sculpte au fil du temps, Peter Szendy l'appelle « *Soi* ».

« Derrière tes pensées et tes sentiments [...] se tient un puissant maître, un inconnu monreur de route – qui se somme soi. En ton corps il habite, il est ton corps. »¹⁸

¹⁸ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.13

Le « *Soi* » est un corps banal, que l'on va façonner par la pratique instrumentale. C'est un corps physique que l'on traite et que parfois l'on maltraite.

1. Corps et systèmes cognitifs

Le cerveau du musicien, bien que n'étant pas différent dans sa complexité des autres cerveaux humains, possède cependant des caractéristiques typiquement liées à la pratique instrumentale. La nature de ces différences réside en ceci que le musicien applique une partie de son activité cérébrale à des réalisations très spécifiques telles que la restitution sonore d'une musique écrite, la traduction écrite d'une musique pensée, etc.

Par conséquent, et pour répondre à ces nécessités particulières, l'organisation et la structuration du cerveau s'en trouvent affectées et modifiées. D'après Marianne Hassler, ils existent certains facteurs qui permettent de distinguer les musiciens des non-musiciens. Les voici :

« Il y a plus de gauchers et d'ambidextres chez les musiciens que chez les non-musiciens. L'organisation structurale et fonctionnelle du cerveau, tant en ce qui a trait à la musique, à la parole qu'à la pensée spatiovisuelle, n'est pas la même chez les musiciens et chez les non-musiciens. La complexité de l'activité électrique et magnétique du cerveau est plus élevée chez les musiciens. Les musiciens ont une santé plus fragile que les non-musiciens. »¹⁹

L'ensemble de ces facteurs nous laisse à penser que le cerveau du musicien est le lieu d'une évolution originale et qu'il est soumis à de nombreuses modifications dans la période d'apprentissage. Des modifications qui sont structurelles et fonctionnelles.

¹⁹ Marianne Hassler, « *Biologie et créativité* », Jean Jacques NATTIEZ, Encyclopédie « Musique », p.321

« En réalité, nous ignorons que si dans chaque main le pianiste ne joue qu'avec cinq doigts, son cerveau devrait opérer comme s'il en percevait vingt-cinq dans chaque mains. »²⁰

Le corps du musicien, agissant sous la contrainte de la pensée et de l'ensemble du système cognitif devrait donc, par conséquent, se comporter d'une manière caractéristique.

« L'interprétation offre une alternative importante et attirante puisqu'on peut la considérer comme forme vraiment concrète de la pensée musicale, dans laquelle tous les aspects de la conception de la musique chez l'interprète peuvent s'exprimer, au moins « potentiellement », par son comportement. »²¹

Le comportement de l'être humain pourrait être défini comme étant « l'ensemble des mouvements organisés externes à l'organisme. »²². Pour les behavioristes, dont la théorie psychologique repose uniquement sur l'étude du comportement, ce dernier est défini comme « l'ensemble des réactions objectivement observables qu'un organisme généralement pourvu d'un système nerveux exécute en réponse aux stimulations du milieu, traduites elles aussi de façon objective : les premières étant cause des secondes »²³

L'essence même des mouvements organisés, externes à l'organisme, possédant une origine interne au corps, il me semble pertinent, pour saisir le comportement de ce dernier, de s'intéresser aux processus à l'origine de ces mouvements.

Ainsi, pour aller plus loin, faut-il s'appuyer sur le travail d'une mémoire et prendre en compte l'espace environnant.

²⁰ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.101

²¹ Eric Clarke, « *Processus cognitifs dans l'interprétation* », Jean Jacques Nattiez, Encyclopédie « Musique », p.342

²² « *Définition du concept de comportement* »

URL : <http://psychobiologie.ouvaton.org/articles/txt-06.20-definitioncomportement.htm>

²³ Falcon, Marcus, Enyola, Soubeyrand, *Sciences humaines*, p.103

a. La mémoire corporelle

La mémoire a longtemps été considérée comme étant une fonction unitaire. Grâce aux recherches effectuées par un grand nombre de psychologues et de philosophes, la mémoire s'est vue divisée en plusieurs sous-mémoires donnant ainsi naissance à plusieurs types de mémoire.

Au cours de ses travaux, le philosophe et psychologue Américain William James dissocia deux types de mémoire : la mémoire primaire et la mémoire secondaire. La mémoire primaire est capable de retenir un nombre faible de données. Des données qui sont présentes à un instant T dans l'esprit. La mémoire secondaire est qualifiée comme étant la « *connaissance d'un évènement ou d'un objet auquel nous avons cessé un certain temps de penser et qui revient enrichi d'une conscience additionnelle le signalant comme l'objet d'une pensée ou d'une expérience antérieure.* »²⁴

Ces deux types de mémoire sont celles que nous appelons communément la mémoire à court terme et la mémoire à long terme. A ces deux types de mémoire, Atkinson et Shiffrin en ajouteront un troisième en 1968, nommé « *registre sensorielle* ». L'information stockée en mémoire sensorielle n'est conservée qu'entre 100 et 500 millisecondes (durée nécessaire au cerveau pour pouvoir capter des sensations visuelles et auditives).

En 1985, la mémoire à longs termes à été divisée en deux types de mémoire par Graf et Schacter : la mémoire explicite et la mémoire implicite. La mémoire explicite est celle dont nous avons conscience au quotidien. Elle nous permet de nous souvenir d'un évènement, de le verbaliser et d'en expliquer les moindres détails. A l'opposé, la mémoire implicite est un type de mémoire dont nous n'avons pas conscience et qu'il ne nous est pas possible de verbaliser. Dans le cas de l'analyse du comportement du musicien, nous allons nous intéresser aux composantes de cette mémoire et plus particulièrement à la mémoire dite procédurale.

« C'est la mémoire des compétences motrices, des habiletés, du savoir faire physique et manuel. C'est le type de mémoire de l'action,

²⁴ Bernard Lechevalier, *Le Cerveau de Mozart*, p.24

du geste. Elle regroupe des savoirs faire que l'homme maîtrise inconsciemment de manière automatique. »²⁵

L'évocation de ce type de mémoire remonte à 1640. Descartes en soupçonna l'existence. Dans une lettre du 1^{er} Avril à Mercennes, il lui expose le fait suivant :

« Un joueur de luth a une partie de sa mémoire entre ses mains car la facilité de disposer ses doigts de diverses façons qu'il a acquise par habitude aide à le faire souvenir des passages pour l'exécution desquels il doit ainsi disposer [...] outre cette mémoire qui dépend du corps, j'en reconnais encore une autre [...] intellectuelle qui ne dépend que de l'âme seule. »²⁶

Cette mémoire, ici mise en avant par la pratique instrumentale se nomme couramment mémoire corporelle. A long terme, elle permet aux musiciens, par exemple (il va de soi que cette mémoire est également utilisée pour d'autres activités telles que le vélo, la conduite automobile...), d'enregistrer des mouvements qui, pour ceux qui pratiquent depuis un très grand nombre d'années, sont ancrés au plus profond d'eux mêmes, en deçà de la conscience. Ces mouvements peuvent être de plusieurs natures. Il peut s'agir de la modification de l'écart situé entre deux baguettes se trouvant dans une même main au marimba, de la rotation du bassin permettant de passer d'une timbale à une autre, du déplacement du bras au dessus du clavier, etc.

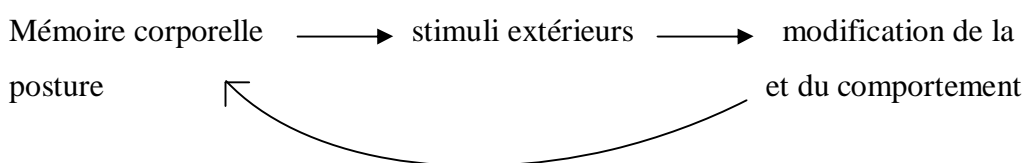
Cependant, les cadres de jeu ne sont jamais identiques et les musiciens se trouvent régulièrement confrontés à des situations initialement imprévues et favorisées par différents facteurs : configuration scénique, place du public, nombre de personnes dans le public, difficultés de la partition, stress, fatigue corporelle, difficultés d'adaptation, douleurs, position inconfortable, intensité de l'effort. Ces facteurs extérieurs, qui de prime abord peuvent sembler secondaires, sont pourtant sources de changements clairement identifiables quant à la nature des relations qu'établit le cerveau avec le corps du musicien.

²⁵ Grzegorz Markowski, *Perception du lexique spécialisé : études d'efficacité de différents textes*, p.23

²⁶ D'après Descartes, Bernard Lechevalier, *Le Cerveau de Mozart*, p.30

Notre environnement extérieur génère des stimuli qui nous envahissent et activent sans cesse l'ensemble de nos capteurs sensoriels, nous obligeant ainsi à reconsidérer sans cesse notre situation corporelle. Ces messages, quelque soit leur nature et leur origine, sont ensuite directement transmis au cerveau, zone de traitement de ces différentes informations. Il y répond par des appels à changer de comportement, de posture, de gestuelle.

Cette sensation de devoir modifier la position de son corps, la façon de réaliser un geste, est inhérente au sens musculaire, également appelé Kinesthésie.



b. La kinesthésie

Kinesthésie : du grec *Kinési-* « mouvement » et *aisthêsis* « sensation ». Sensation interne du mouvement des parties du corps assurée par le sens musculaire (sensibilité profonde des muscles) par les excitations du labyrinthe de l'oreille interne.²⁷

La kinesthésie nous permet de garder un équilibre corporel en évaluant en permanence l'effort nécessaire à l'accomplissement d'une tâche.

« Chacun de nos doigts a une force qui lui est propre. Pour équilibrer le son, le claviériste doit compenser pour donner à tous les doigts des deux mains une égale aptitude, une égale souplesse, une force égale. Le musicien se crée donc une nouvelle main pour aborder son instrument. »²⁸

Des messages sont transmis par les organes sensoriels des muscles jusqu'à notre système cognitif. Ces messages sont qualitatifs et quantitatifs. Ils touchent à l'ensemble des contractions actives des fibres musculaires, aux tensions actives ou passives, à l'angle formé par les articulations les unes par rapport aux autres ou

²⁷ ROBERT, *Le petit Robert 1*, p.1061

²⁸ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.66

par rapport à une ligne imaginaire donnée (position des membres dans l'espace). Il existe deux types de récepteurs kinesthésiques. Le « *fuseau neuromusculaire* » et le « *récepteur golgi* »²⁹ autrement appelé organe neurotendineux (voir annexe). Le premier type de récepteur est un détecteur de longueur, sensible à l'étirement du muscle. Le second type informe le corps sur le degré de la tension musculaire. Nous pouvons donc supposer que grâce à l'ensemble de ces capteurs notre corps est d'une certaine façon protégé, qu'il s'auto régule et qu'il dispose d'une auto-perception.

Mais qu'advient-il de ce corps si l'image corporelle mémorisée n'est pas correcte ?

Nous croyons parfois ressentir, avec conviction, dans notre corps des sensations qui n'ont aucune réalité objective. Ces fausses sensations, fruit de notre imagination, peuvent être à l'origine, par exemple chez les musiciens, d'une mauvaise posture ou encore d'une mauvaise embouchure pour les instrumentistes soufflants. Or, pour que le corps soit réellement disponible, il est nécessaire d'en avoir une compréhension et une connaissance globale au niveau kinesthésique. Comme j'ai pu l'exprimer dans l'introduction de ce mémoire, une fausse sensation de détente musculaire d'une des parties du corps peut entraîner une chaîne de tension dans l'ensemble de ce corps. Une mâchoire verrouillée aura pour conséquence des crispations au niveau des muscles du trapèze. Un positionnement déficient du bassin aura des conséquences sur la détente du haut du corps. Dans les cas les plus atypiques, la sensation de détente d'un muscle pourtant contracté engendrera à long terme, dans la pratique instrumentale, des contractures musculaires conséquentes et invalidantes. Pour envisager une récupération sereine, l'arrêt total de la pratique incriminée sera alors le premier des remèdes. Ces quelques exemples ne sont que la partie infime d'une longue liste de pathologies qui peuvent affectées les musiciens praticiens.

Un raisonnement hâtif nous porterait à considérer que le cerveau est maître du corps et que le second n'a aucune emprise sur le premier. Ce n'est pourtant pas

²⁹ André Delorme, Michelangelo Flückiger, *Perception et réalité : une introduction à la psychologie des perceptions*, p.164

l'avis de Joan Vayreda, flûtiste. En effet, notre lourd passé historique nous pousse à maintenir pour vrai l'idée suivante :

« Le corps est, pour nous, quelque chose qu'on manipule, et jamais quelque chose qui peut aussi nous diriger. »³⁰

Joan Vayreda constate et dénonce, dans cette citation, une hypothèse qu'il réfute en s'appuyant sur l'analyse de deux disciplines que sont le Katsugen undo et le Taiheki.

La Katsugen undo autrement appelé « mouvement régénérateur »³¹ est une pratique qui consiste à suspendre quelques temps les mouvements volontaires du corps pour laisser vivre des mouvements involontaires, dépendant de l'énergie excédante présente dans le corps. Ces mouvements ne peuvent se produire que lorsque le système contrôlant les gestes volontaires est au repos, par exemple lors d'une phase de sommeil.

Bien que cette pratique ne puisse être réalisée en même temps qu'un acte musical, elle questionne quant à la possible domination du corps sur le cerveau.

« Le Taiheki, Tai signifiant « corps » et heki désignant « l'habitude du corps », il s'agit d'une discipline qui étudie la relation entre les habitudes du corps et le psychique. »³²

Sans vouloir émettre de jugement sur l'une ou l'autre des disciplines, il me semble que le Taiheki est très proche pour nous en Europe, de la technique créée par Frederick Matthias Alexander.

Le terme Taiheki repose sur l'idée qu'il existe des correspondances entre le physique et le psychologique, que l'un et l'autre sont alternativement dominant.

³⁰ Joan Vayreda, « Seita, le corps intelligent », Marsyas, *Le corps qui pense* 12/1990 (N°16), p.42

³¹ Académie de Aïkiryu

URL : <http://www.aikiryucharenton.org/component/content/article/18-art-texte-katsugen>

³² Joan Vayreda, « Seita, le corps intelligent », Marsyas, *Le corps qui pense* 12/1990 (N°16), p.45

Dans certaines pathologies, il est difficile de déterminer qui du corps ou de l'esprit est à l'origine des défaillances. Les liens entre le corps et l'esprit y sont d'une telle complexité que rien n'indique précisément la prévalence de l'un ou de l'autre. Ces pathologies, devenant des psychopathologies, conduisent les patients dans une prison de douleur dont ils ne possèdent plus les clés. Les instrumentistes sont parfois sujets à ce type d'enfermement.

2. Du pathologique au psychopathologique, un cercle sans fin

Psychopathologie du grec *Psycho-* et *pathologie* désigne l'étude des troubles mentaux, science de la base de la psychiatrie.³³

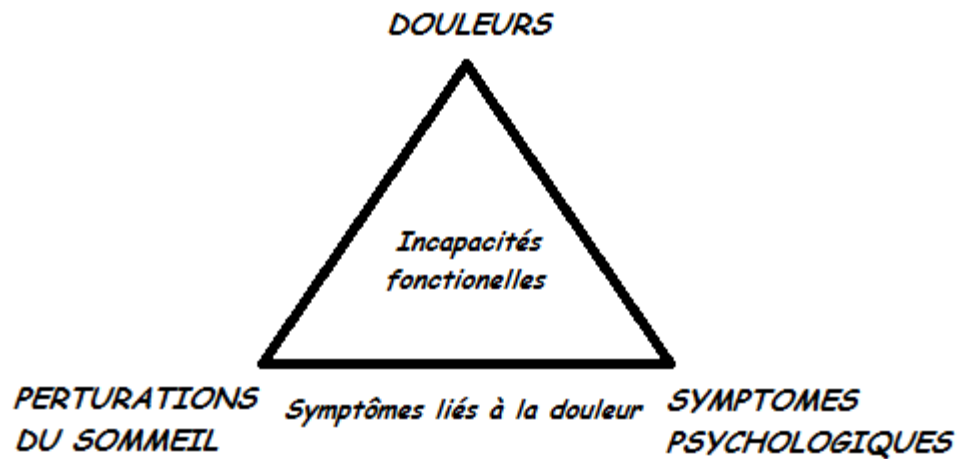
Conséquences conscientes ou inconscientes de certaines pathologies pouvant en favoriser la pérennisation, les maladies psychopathologiques sont très souvent dues à une mauvaise analyse des informations reçues par le cerveau. Différents types de douleurs peuvent être à la naissance de l'enfermement dans la maladie. Les « *douleurs neuropathiques* »³⁴ me semblent très révélatrices du cheminement de certains patients vers ces situations d'enfermement inextricables. Ces douleurs touchent les nerfs au niveau sensitif et peuvent être la conséquence d'un syndrome douloureux régional complexe.

Les patients atteints de ces maux sont souvent perturbés dans leur sommeil et affectés psychologiquement. L'association de ces deux facteurs emprisonne le malade dans un cercle vicieux et sans issue : la douleur empêche de dormir, le manque de sommeil interfère sur le psychologique qui lui-même rend le corps plus sensible à la douleur. Une douleur dont le ressenti semble alors démultiplié.

³³ ROBERT, *Le petit Robert 1*, p.1561

³⁴ Revue médicale suisse

URL : <http://revue.medhyg.ch/article.php3?sid=30714>



Le corps envoie une information au cerveau, ici la douleur. Le cerveau reçoit l'information, la traite sans réelle mesure et enclenche un processus infernal. Dès lors, il semblerait que le corps neutralise le système cognitif du patient pour ne plus offrir qu'un processus sans fin.

Des instrumentistes, enfermés dans ce schéma immuable, ont vu parfois une douleur d'origine tendineuse évoluer vers des pseudos névralgies.

Ce questionnement, sur l'origine de certaines maladies, considérées comme psychopathologiques, nous incite à penser que les connections et les échanges entre le cerveau et le corps ne se font pas à sens unique. La kinesthésie, au sens de sensibilité profonde des muscles, ne semble donc pas être le seul paramètre à considérer dans la pratique instrumentale. La dimension psychologique de chaque être devient, si l'on veut saisir l'individu dans son intégralité, une donnée incontournable. Bien qu'elle reste, à priori, dans l'analyse que nous pourrions en faire, moins aisément objectivable que la kinesthésie.

Jouer de la musique, c'est éprouver des sensations, extérieures et intérieures. Cette prise de conscience corporelle reste souvent absente, voir abstraite, chez certains musiciens. Il serait, en effet, possible de considérer le geste musical comme un geste extérieur puisque visible. Mais son origine n'est-elle pas plus lointaine ?

Comme pédagogues, ne pourrions-nous pas aménager au sein de notre enseignement des dispositifs d'appropriation corporelle ? Des dispositifs qui n'engendreraient pas de disjonctions chez l'élève, voir qui contribueraient à ce que sa conscience corporelle soit la plus globale possible ?

III. Place de la kinesthésie dans l'enseignement musical

Réaliser certains gestes techniques, acquérir un jeu de plus en plus véloce, une souplesse musicale..., cela nécessite de la part des musiciens et à fortiori des élèves, une prise de conscience d'un paramètre souvent abstrait : la nature des relations entre gestes et pensées musicales, la nature des relations entre le « *Soi* » et le « *Je* », le « *Je* » représentant le corps pensant, idéal qui possède la volonté de l'instrumentiste et de ce fait, qui pense le geste esthétique duquel va naître l'émotion, l'art, la musique.

« Peut-être plus encore qu'à un combat avec la matière inerte de l'instrument, la virtuosité musicale aurait affaire au corps à corps entre le « je » et « soi », sur le mode de la conjuration [...] »³⁵

Dans son ouvrage Membres fantômes, des corps musicien, Peter Szendy distingue ainsi trois types de corps : le « *Soi* », le « *Je* » et le « *corps instrumental* ». Le corps instrumental est également un corps à part entière, extérieur et qui prolonge le corps du musicien. « *Où commence le piano, si ce n'est dans les doigts déformés du pianiste?* »³⁶

Ces trois corps, intimement liés par la musique, se mettent en constantes relations. Ils sont en interaction et parfois luttent entre eux.

1. L'émergence du corps dans la pédagogie musicale

« Les professeurs d'instrument qui intègrent un travail corporel à leur enseignement sont encore peu nombreux. »³⁷ Cette situation constatée par Claire Noisette en 1997 semble aujourd'hui avoir évolué. La prise en compte du corps de l'élève dans l'apprentissage musical et instrumental tend à devenir une préoccupation de plus

³⁵ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.13

³⁶ Jocelyn Bonnerave « Le corps des musiciens », *L'Homme* 3/2004 (n° 171-172), p. 459-461

URL : www.cairn.info/revue-l-homme-2004-3-page-459.htm.

³⁷ Claire Noisette, *L'enfant, le geste et le son, une initiation commune à la musique et à la danse*, p.14

en plus présente chez les professeurs.

Le premier instrument de musique directement lié au corps et faisant partie intégrante de celui-ci est la voix. En effet, le son est ici produit par le corps sans aucun autre intermédiaire.

« Le geste vocal est sans doute le geste le plus proche de la pensée musicale immédiate. »³⁸

La conscience du corps et la prise en compte de celui-ci dans la production du son serait donc plus explicite chez les chanteurs que chez les autres instrumentistes. Sans doute est-ce en cela que cette notion est plus facilement abordable par les professeurs de chant. Cependant, peut-on et doit-on nécessairement dissocier le geste de l'émotion musicale qu'il est censé traduire ?

Comme j'ai pu le mentionner en amont, Peter Szendy, dans sa distinction des trois types de corps, précise que ces derniers sont toujours en interaction.

« Le musicien ne joue pas du bout des doigts ni du bout des lèvres. La musique ne s'écoute pas du bout des oreilles. »³⁹

Chaque membre du musicien fait partie de son corps. Ils forment un tout qui est acteur, en globalité dans la pratique. Plus qu'acteur, le corps est en quelque sorte le support de l'ensemble des mouvements qu'il génère.

L'apprentissage musical est souvent associé à l'intellect. Le corps ne serait en quelque sorte qu'une simple machine « esclave » restituant ce que la pensée lui transmet. Or, nous pourrions certainement envisager l'apprentissage instrumental autrement et lui offrir une autre entrée. Le corps prendrait alors sa place dans les modes d'acquisitions de l'élève.

³⁸ Claire Renard, *Le geste musical*, p.86

³⁹ Claire Noisette, *L'enfant, le geste et le son, une initiation commune à la musique et à la danse*, p.14

2. Conscience corporelle et prise en compte de l'individu dans son intégralité physique.

La mémoire procédurale, ou corporelle, comme j'ai pu le préciser en amont, est une mémoire inconsciente que l'on doit impérativement verbaliser pour qu'elle soit perçue.

Pour faciliter une prise en charge de l'élève dans sa globalité, nous pourrions alors le sensibiliser le plus tôt possible à l'existence de cette mémoire. Lui rappeler régulièrement, de façon explicite, au travers de dispositifs adéquats, son mode de fonctionnement et les avantages qu'il peut en retirer, lui offrira des outils d'apprentissage supplémentaires et complémentaires.

« Range ton petit doigt », « Tourne tes poignets », « Positionne correctement ton embouchure ».

L'apprentissage instrumental nécessite d'avoir une bonne posture face à l'instrument.

Mais qu'est ce qu'une bonne posture ? Celle qui est décrite dans les méthodes ? Celle du virtuose dans la discipline qui le concerne ?

« La » bonne posture est celle qui convient à l'élève, qui s'adapte à son corps et plus précisément à sa morphologie. Les êtres humains diffèrent les uns des autres. Certains ont un bras plus court que l'autre, d'autres ont un centre d'équilibre qui n'est pas situé au milieu du corps. Nous ne pouvons donc, dans notre enseignement, imposer aux élèves « une » posture que l'on qualifierait d'universelle. Prévenant les problèmes de santé du musicien, sur le plan de l'organisation corporelle et de l'ergonomie, l'acquisition d'une posture saine permettra à chacun d'être dans un corps libéré. Ce corps sera ainsi disponible à la réalisation de n'importe quels gestes, des plus simples au plus complexes.

« Dans cet état de disponibilité corporelle et de décontraction, l'instrument peut venir s'inscrire comme partie intégrante du schéma corporel de l'enfant et non pas comme un intrus. Le placement est alors adapté à la position de jeu, et l'enfant peut apprendre de

Dans un cours d'instrument, nous demandons parfois aux élèves de réaliser des mouvements, souvent inhabituels, avec leur corps et parfois même, nécessitant des coordinations complexes.

Prenons pour exemple un élève percussionniste à qui il serait demandé de jouer une pièce pour caisse claire et grosse caisse à pédale. En tenant compte de cette configuration spécifique et de la posture à l'instrument, l'élève pour être disponible, devrait donc avoir conscience de l'ensemble des paramètres suivants :

- un appui sur le sol
- un appui sur la pédale de grosse caisse

- deux appuis sur le siège
- deux pinces autour des deux baguettes
- une détente corporelle globale
- etc.

C'est deux appuis étant déjà, à eux seuls, très différents l'un de l'autre de par l'inclinaison de la pédale de grosse caisse

Cette situation, a priori complexe pour un élève, s'avère pourtant être une réalité dans l'apprentissage des percussions. Bien que l'élève n'ait pas pleinement conscience de son corps, il est cependant possible d'envisager une approche instrumentale différente. Ainsi l'élève, ayant appris à faire corps avec lui-même, pourra plus aisément faire corps avec son instrument.

Les percussions sont des instruments très souvent imposants, que nous ne pouvons, mis à part les accessoires d'orchestre, prendre à pleine main. Les baguettes restent souvent le médiateur nécessaire à la production sonore. Aussi, cette idée de faire corps avec son instrument reste pour les apprentis percussionnistes quelque chose de très abstrait. Nous pourrions presque reprendre l'idée initiale et tenter de faire corps avec nos baguettes, plus qu'avec le marimba,

⁴⁰ Claire Noisette, *L'enfant, le geste et le son, une initiation commune à la musique et à la danse*, p.16

la caisse claire ou encore la cymbale suspendue. Les baguettes seraient alors un prolongement de nos mains, une sorte de médium entre l'instrument et notre corps.

Cet éveil de la conscience du corps, indispensable au bon développement de tout musicien, jeunes et moins jeunes, peut être amorcé par le professeur dès les premiers instants de jeu, voir même, en amont, lorsque les élèves participent aux ateliers d'éveil musical ou d'éveil corporel.

Les bébés, avant leur naissance, sont axés sur une globalité corporelle. Dans le ventre de la mère, « *l'objet-corps du tout petit n'a pas de forme précise.* »⁴¹. Dans sa globalité, le corps perçoit et reçoit l'ensemble des informations du ventre ou de l'extérieur. Ce n'est qu'à la naissance que le nouveau né commencera à dissocier les différentes parties de son corps. C'est au travers des diverses expériences de la vie qu'il va être amené à découvrir son corps et le monde qui l'entoure. Ce monde qui constitue pour l'enfant un élément très important quant à son développement personnel. A l'âge où les enfants commencent la pratique instrumentale, le plus souvent entre sept et dix ans, le schéma corporel est en cours d'élaboration. Dans cette période, globalité du corps et dissociation des parties du corps ne sont pas des choses vraiment très distinctes. Cela implique donc que nous soyons particulièrement attentifs quand nous les conduisons vers la découverte de leur propre conscience corporelle.

Cette marche vers la découverte du corps devra se faire élément par élément, comme le décrit Claire Noisette dans son livre L'enfant, le geste et le son. Conscient de l'espace dans lequel l'enfant sera amené à évoluer, nous pourrons, dans le respect de son évolution propre, de sa globalité corporelle et de sa dissociation corporelle, le lui faire explorer. Comme le souligne Claire Noisette :

« Il est logique de partir d'une vision globale du corps, pour s'attacher soudain à un point précis et le resituer par rapport à un autre, puis à d'autres et enfin au tout, sachant qu'en fin de compte,

⁴¹ Claire Noisette, *L'enfant, le geste et le son, une initiation commune à la musique et à la danse*, p.48

c'est le bien-être dans son corps et la qualité du geste que nous recherchons. »⁴²

La prise en compte du caractère progressif et fragmentaire lié à l'éveil de la conscience du corps, permettra aux élèves-apprenants de se mouvoir dans l'espace en respectant le bon fonctionnement de leur corps. Il sera alors possible d'envisager cette démarche autour de la pratique instrumentale. Les gestes, qui pourront ainsi être ressentis au travers de la dissociation et de la globalité, s'en trouveront normalement plus précis et mieux conduits.

Cependant, la prise de conscience de son corps, l'adaptabilité à la morphologie d'un musicien, la disponibilité du corps ou encore la bonne utilisation de ce dernier ne sont pas des situations suffisantes pour que ce corps soit en mesure de véhiculer des émotions. Faut-il encore que ce corps maintenant « idéal », tel que le considère Peter Szendy, soit un corps « musicien ».

3. Le geste instrumental et la pensée musicale

« Le geste est [...] de la plus haute importance dans la fabrication du son puisque c'est lui qui véhicule la pensée. »⁴³

Pour saisir une pensée musicale, il semblerait donc intéressant, en prenant appui sur la conscience corporelle et les sensations corporelles, d'effectuer une approche de celle-ci par le corps et de rétablir ce lien originel que l'on perçoit avec acuité dans l'univers du danseur. Le corps, restituant des mouvements directement liés à l'écoute musicale intérieure, sera alors en capacité de traduire qualitativement la pensée musicale de l'interprète. « Lier les touches, lier les doigts, les mains, mais aussi se lier à soi. »⁴⁴

⁴² Claire Noisette, *L'enfant, le geste et le son, une initiation commune à la musique et à la danse*, p.49

⁴³ Claire Renard, *Le geste musical*, p.85

⁴⁴ Peter Szendy, *Membres Fantômes des corps musiciens*, p.50

L'intériorisation de la pensée musicale conduit, musiciens et danseurs, vers une représentation intérieure du mouvement qui sera ensuite extériorisée dans une gestuelle chorégraphique, ou instrumentale, caractéristique et musicalement pertinente. Une mise en évidence de ces processus a été réalisée par la recherche médicale. « *L'imagerie biomédicale a montré qu'imaginer un geste active les mêmes structures cérébrales que le faire : la représentation mentale de l'action, la préparation motrice et l'observation de gestes faits par autrui repose sur les mêmes mécanismes.* »⁴⁵

Ce geste musical nous permet de transformer notre pensée musicale en expression musicale sonore. Cependant, pour être pertinent, il doit répondre à certains critères de qualité. Les enfants prennent d'ailleurs très rapidement conscience de l'influence de la qualité du geste sur la qualité du son. Cette recherche de musicalité, parallèlement au travail corporelle évoqué plus haut, permettra à l'élève de se créer des outils musicaux qui seront, au fil du temps, intégrés et mémorisés. Ainsi, expression musical et technique instrumentale évolueront ensemble et conduiront l'élève à se libérer des notions techniques qu'il pourra mettre au service de la musique. Il sera des l'ors libre d'exprimer ses émotions en toute liberté.

⁴⁵ Gabriel Gandolfo, *L'intelligence du geste*, p.146
URL : <http://sites.google.com/site/dorotheelegrand/publication>

Conclusion

Mettre des mots sur ce que l'on perçoit, sur ce que l'on ressent et sur ce que l'on souhaite exprimer, pour enfin se sentir libre dans sa pratique, n'est ce pas là l'aspiration de chacun ?

La compréhension des mécanismes d'acquisition s'inscrit dans le désir que nous avons de résoudre nos difficultés à traduire dans le vécu ce que nous sommes capable d'imaginer et de penser.

Si les liens qui unissent le corps et la pensée semblent aujourd'hui actés par la science, si la prédominance de l'un ou de l'autre dans l'acte musical reste difficile à préciser, on peut néanmoins affirmer que l'absence ou la mauvaise gestion de l'un ou de l'autre aura des répercussions inévitables sur ce que l'on souhaite exprimer.

L'histoire nous indique que la prise en compte de l'individu dans sa globalité fut, dans nos sociétés occidentales, un long cheminement. Sans doute la pensée cartésienne et notre culture judéo-chrétienne pèsent encore sur nos inconscients et ne nous permettent pas d'accorder au corps, de façon naturelle, dans notre approche des instruments, la place qui lui revient.

Le pédagogue, au-delà du comprendre, devra probablement se défaire du poids de l'histoire et se contraindre à regarder celui à qui il enseigne comme un être original, unique et entier.

La mise à plat des processus liés à la restitution instrumentale impliquera également que l'on porte un regard nouveau sur les certitudes que nous avons de notre pratique instrumentale.

La liberté corporelle de l'instrumentiste est-elle nécessairement accrochée à sa propre pensée musicale ou ne serait-elle pas assujettie aux messages implicites et non objectivables du compositeur ?

Bibliographie

Ouvrages

- PLATON, *Phédon*, 64c, trad. Chambry
- René DESCARTES, *Principes de la philosophie : le corps, une machine déterminée*, s.l, 1644
- Peter SZENDY, *Membres Fantômes des corps musiciens*, Les éditions de minuit, Paris, 2002
- David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses universitaires de France, Paris, 1990
- André SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique*, Mouton éditeur, Paris, 1980
- S. FREUD, *Malaise dans la civilisation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971
- Kadima NZUKI MUKALA et Alpha Noël MALONG, *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, L'Harmattan, Paris, s.d
- FALCON, MARCUS, ENYOULA, SOUBEYRAND, *Sciences humaines*, édition Masson, Paris, 2002
- Bernard LECHEVALIER, *Le Cerveau de Mozart*, Odile Jacob, Paris, 2003

- Grzegorz MARKOWSKI, *Perception du lexique spécialisé : études d'efficacité de différents textes*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s.l, 2008
- André DELOME, Michelangelo FLUCKIGER, *Perception et réalité : une introduction à la psychologie des perceptions*, De Boeck, Québec, 2003
- Claire RENARD, *Le geste musical*, Editions Hachette/ Van de Velde, Paris, 1982
- Claire NOISSETTE : *L'enfant, le geste et le son, une initiation commune à la musique et à la danse*, Ed. Cité de la Musique, coll. Points de vue, 1997

Reuves

- J.P, DIGARD, « *Et le jazz créa la batterie* », Comptes rendus, *L'Homme* 2/2001 (n° 158-159)
URL : www.cairn.info/revue-l-homme-2001-2-page-383.htm.
- Jocelyn BONNERAVE « *Le corps des musiciens* », *L'Homme* 3/2004 (n° 171-172), p. 459-461.
URL : www.cairn.info/revue-l-homme-2004-3-page-459.htm.
- Carine PERRET, « *L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel* », revue de musicologie, T. 89e, No. 2e, 2003
- Joan VAYREDA, « *Seita, le corps intelligent* », Marsyas, *Le corps qui pense* 12/1990 (n°16)

Sites internet

- « *Définition du concept de comportement* »
<http://psychobiologie.ouvaton.org/articles/txt-06.20-definitioncomportement.htm>
- Académie d'Aikiryu
<http://www.aikiryucharenton.org/component/content/article/18-art-texte-katsugen>
- Revue médicale suisse
<http://revue.medhyg.ch/article.php3?sid=30714>
- Gabriel GANDOLFO, *L'intelligence du geste*, p.146
<http://sites.google.com/site/dorotheelegrand/publication>

Autres

- Jean Jacques NATTIEZ, Encyclopédie « *Musique* », édition actes sud / Cité de la musique, Paris, 2004, Tome II, « Les savoirs musicaux »
- LE ROBERT et COLLINS, *Dictionnaire Français-Anglais – Anglais-Français*, s.l, 2002
- ROBERT, *Le petit Robert 1*

Annexes

- Illustration d'un fuseau neuromusculaire et d'un organe neurotendineux (organe tendineux de Golgi)

Source : Tortora et Grabowski, (1994, p.470)

