



SEANCE DU 15 mars 2016.

Restitution de l'intervention de :
Émilien Lefevre

Par l'équipe d'auditeurs : Barbara, Camille, Joëlle, Michèle, André, Gilles et Roland
et les étudiants inscrits à l'UEO de l'Université d'Avignon

TITRE : Le musicien et sa mémoire.
Première partie

Jean Robert Alcaras : Bienvenue à tous et à toutes et bonne soirée ; ce soir nous avons un invité un peu particulier à de nombreux égards : d'abord c'est l'une des rares fois où nous avons un musicien, ensuite c'est le benjamin des intervenants de l'Université Populaire. Je vous présente Émilien Lefevre, qui a 25 ans, bientôt 26, que je connais depuis tout petit, qui a été avignonnais dans une autre vie, qui y revient de temps en temps, et je l'ai vu grandir avec l'appareil qu'il a dans les mains : le hautbois.

Il a fait toute sa première partie d'études musicales au conservatoire d'Avignon, puis a poursuivi ses études supérieures sur Paris, et il vient de terminer ses études au Conservatoire National Supérieur de musique et de danse de Paris. Il a, entre-temps, commencé sa jeune carrière de musicien professionnel et il est actuellement musicien à l'Orchestre de la Garde Républicaine.

Vous avez compris qu'Émilien est un ami de longue date, il est évidemment au courant de l'existence de l'Université Populaire depuis sa création, et cette année, pour le thème de la mémoire et de l'oubli, il a plein de choses à nous dire sur le musicien, la mémoire, et aussi l'oubli.

Je le remercie de notre part à tous en vous demandant votre indulgence, car s'il a l'habitude de jouer en public, il n'en est pas devenu conférencier pour autant, et je lui laisse la parole.

Émilien Lefevre : Merci Jean Robert, et bonsoir à tous. C'est un peu nouveau comme exercice de style pour moi, c'est assez impressionnant, et je compte sur votre indulgence.

Le musicien et sa mémoire, c'est quand même un sujet qui est assez vaste, on peut l'aborder de différentes manières.

- Dans un premier temps, je vais l'aborder du point de vue un peu philosophique et culturel, c'est-à-dire tout le rapport que le musicien et l'interprète de musique classique peut avoir (car je vais vous parler de ce que je connais), en rapport avec une œuvre qui est issue d'un passé.
- Dans un deuxième temps, j'aborderai la mémoire du point de vue du jeu sur l'instrument, puisque, pour arriver à une maîtrise professionnelle, il faut une pratique de 15 à 20 ans de l'instrument. C'est une mémorisation qui s'effectue sur le temps, et l'on va voir quels aspects du jeu, réellement, font intervenir la mémoire.
- Dans un troisième temps, nous verrons la partition elle-même, et la façon que l'on a de mémoriser le texte musical, puisque c'est quand même l'essentiel lorsque l'on fait une prestation auprès d'un public.

- Je terminerai avec un petit peu de musicothérapie, c'est-à-dire l'influence de la musique sur les maladies, les pathologies, que l'on peut trouver, la maladie d'Alzheimer notamment, et c'est quelque chose d'assez important.

Le rapport du musicien à la mémoire d'un point de vue philosophique, je vais vous faire part de mes réflexions là-dessus. Je me suis aperçu que de toutes les formes d'art que l'on peut trouver, la musique classique, est assez atypique, parce que le rôle de l'interprète, finalement, est de retranscrire le plus fidèlement possible la pensée du compositeur, de faire vivre une œuvre qui n'existe qu'à partir d'un support écrit, la partition, et qui est elle-même chargée de plusieurs siècles d'histoire. C'est une question qui ne se pose pas au cinéma, qui ne se pose pas non plus en peinture, en littérature, où ce sont des domaines où l'œuvre existe telle quelle.

Donc le travail du musicien, de l'interprète, c'est un continuel questionnement sur l'objectif de retranscrire le plus fidèlement la pensée du compositeur, chose que l'on n'arrivera jamais totalement à réaliser. Il est intéressant de voir comment la mentalité du musicien classique a évolué au cours des 50 dernières années. L'avantage que l'on a, c'est d'avoir des enregistrements, des disques, et si vous faites la démarche de comparer les différents enregistrements, vous verrez que les esthétiques évoluent progressivement. C'est-à-dire qu'il y a 50 ans, on jouait globalement à peu près toutes les esthétiques de la même façon, que ce soit baroque, classique, romantique, moderne ou contemporain ; je ne dis pas que l'on jouait tout de la même manière, mais c'était une esthétique assez uniforme, une même façon de jouer la chose.

Et puis, progressivement, c'est instituée la démarche de faire une recherche pour travailler des interprétations que l'on va appeler « *historiquement informées* ». Qu'appelle-t-on une interprétation historiquement informée ? C'est une interprétation où l'interprète va faire une recherche historique, pour se plonger dans le passé de l'œuvre, dans l'esthétique artistique de l'époque, afin de s'approprier au mieux et de retranscrire le plus fidèlement possible les codes de cette esthétique, et par là-même les codes de l'époque, et également les codes de l'interprétation de l'œuvre pour la faire vivre de la manière la plus authentique qui soit. C'est une idée qui a progressivement fait son chemin, que l'on doit notamment à une grande figure de proue du siècle passé, qui a œuvré pour cela, un grand chef d'orchestre autrichien qui s'appelle Nikolaus HARNONCOURT, qui vient de mourir (05/03/2016).

Il a eu la démarche de se plonger dans les traités d'instrumentation baroque et de faire tout un travail de recherches historiques et musicologiques qui a mis au jour des découvertes de traités de compositeurs de l'époque qui étaient aussi des interprètes et des maîtres d'instruments de l'époque où sont clairement définies des façons de faire, des façons de jouer, avec des annotations très précises sur la façon de faire certaines notes, sur la façon de construire les phrases musicales. Le fait de se plonger dans toute cette mentalité de l'époque, les musiciens se sont mis à expérimenter une nouvelle façon de jouer, notamment le répertoire baroque. Le répertoire baroque est une époque très parlante de ce point de vue là.

Il y a un certain nombre de traités d'interprétation, de compositeurs et d'instrumentistes qui vivaient à l'époque et qui ont décrit ces traités à l'issue d'une très longue carrière, et ces traités là résument leur pensée, leur vision du goût stylistique, leur vision de la façon de faire et du bon goût de l'époque. C'était une véritable mine d'or pour tous les interprètes qui ont fait cette démarche de recherche et c'est également à cette époque que l'on voit intervenir la remise au goût du jour pour des instruments dits "anciens". Avec tout ce travail sur les traités, il va s'effectuer un travail d'organologie, qui est la science de l'évolution des instruments. C'est-à-dire que l'on va venir rechercher la façon dont les instruments de l'époque étaient faits, ce qui n'est pas du tout l'évolution moderne que l'on peut voir sur le hautbois. Il y a des évolutions très marquées, le clétage par exemple, qui est tout à fait moderne, le bois était différent à l'époque, les clés étaient absentes.

Donc étude des traités plus découverte et remise à jour des instruments anciens (par exemple pour les cordes, on va avoir des cordes en boyaux, des archers avec des mèches et des crins qui sont de façons différentes..), tout cela va donner des sonorités qui sont complètement nouvelles pour les oreilles que l'on a au XX^{ème} siècle. En associant tout cela, on retrouve quand même un certain nombre de codes esthétiques de l'époque, et l'on essaie de les traduire le plus fidèlement possible, et il y a d'autres paramètres du discours musical qui vont également entrer en ligne de compte, dans le répertoire baroque, vous avez notamment l'omniprésence de la danse baroque. C'est-à-dire que la musique jouée à l'époque était une musique de cour qui accompagne les danses de cour, et donc toute l'importance de la danse baroque doit se sentir à l'intérieur de la musique, et les danseurs vont faire à peu de choses près le même travail. [En exemple de danse baroque : « *Bourrée et menuet d'Achille* », (visible sur Youtube)]

C'est un exemple de danse baroque : les différents éléments qui vont se faire sentir véritablement, ce sont tous ces pas, pas couplés, pas sautés, dans un certain style, qu'il va falloir retraduire en musique en variant les points d'appui, les sauts, la vivacité du mouvement des archers ou le mouvement de l'air dans les instruments à vent, c'est ce qui va vraiment donner le caractère dansant de cette musique.

Nous allons nous intéresser maintenant à l'organologie, à la facture instrumentale des instruments anciens. En exemple : J.S. BACH « Adagio, Oratorio BWV 249 », Philippe Herreweghe et Marcel Ponsoe, (visible sur Youtube).

C'est un morceau de hautbois baroque, c'est vraiment un instrument ancien qui date du XVII^{ème} siècle et Marcel Ponsoe en jouait ici magnifiquement. L'instrument, par rapport à celui que j'ai ici, possède un bois beaucoup plus clair, je sais, je pense que c'est de l'érable, un clétage sur l'instrument baroque pratiquement absent, c'est-à-dire pratiquement très proche d'une flûte à bec alors que tout au long des siècles qui ont suivi, se sont ajoutées progressivement un certain nombre de clés qui ont permis des combinaisons de doigté beaucoup plus intéressantes, de repousser les limites des interprètes, et surtout de jouer beaucoup plus fort.

Il y a quelque chose qui est assez frappant dans ce langage baroque, je ne sais pas si vous avez remarqué dans l'enregistrement que l'on vient de voir, ce sont les longues notes très, très tenues, des sons qui deviennent très plats, il n'y a absolument aucun vibrato dans le son qui va s'ouvrir, cela peut surprendre, mais c'est un exemple typique de ces fameux traités et de ces codes d'interprétations que l'on a vraiment remis au goût du jour. Si vous écoutez des solistes d'il y a 50 ans, bien avant la redécouverte de ces traités, vous les mettez sur la même partition, ils vont se mettre à vibrer exactement comme des violonistes, comme s'ils jouaient un répertoire allemand de la musique romantique où là, pour le coup, le vibrato est un élément de langage assez important et prépondérant.

Pour la musique baroque, c'est un exemple assez caractéristique du devoir de mémoire que se fait l'interprète pour retranscrire au mieux une vision historique du passé. Là, on retrouve vraiment la place très atypique de l'œuvre de musique classique, c'est-à-dire que bien qu'il y ait un travail effectué comme cela, c'est soumis à la vision de l'interprète d'aujourd'hui, à l'époque dans laquelle il vit, et à la vision du monde que l'on a aujourd'hui. C'est ce mélange qui va être intéressant et c'est ce qui fait que si vous écoutez les enregistrements de mêmes œuvres, vous verrez qu'avec différents orchestres, il n'y a jamais une seule vision de la mémoire, c'est ce qui fait la spécificité de la musique classique au sein des arts.

Si vous restaurez une peinture de Michel-Ange, vous la restaurez au mieux pour qu'elle soit fidèle à la peinture de Michel-Ange, vous ne faites que reproduire le schéma, alors que dans la musique classique, vous avez plusieurs façons de voir une même œuvre, elle traverse le temps en évoluant, il n'y a aucune limite, ce qui lui donne une structure et une place complètement à part.

Le baroque est très intéressant pour cette historicité, les codes de l'époque classique qui vont venir après, avec Beethoven et Mozart, vont être un peu différents, c'est-à-dire que l'on va avoir à nouveau de la musique de cour, mais dans un style beaucoup plus galant : c'est de la musique *emperruquée*, avec beaucoup de poudre. Si vous avez eu la chance d'être allé à Vienne et de voir la vieille ville de Vienne, vous avez des façades qui sont extrêmement régulières, carrées, très organisées, très architecturées, symétriques. Et vous allez avoir les mêmes choses qui vont se reproduire dans le langage esthétique classique de l'époque, avec une symétrie du mode d'écriture des mesures, vous avez souvent des thèmes de cette musique là qui ont été écrits sur huit mesures, avec une phase montante sur quatre mesures une phase descendante sur quatre mesures. C'est l'archétype du classique et avec une règle absolue du tempo, et cela est probablement l'étiquette de l'époque et des codes de cour qui étaient omniprésents et qui se sont transmis à l'intérieur de la musique classique.

Le compositeur qui a un peu fait la jonction avec l'époque suivante, c'est Beethoven. On dit souvent que c'est le premier des romantiques, il l'a été sur la fin de sa vie ; en tout cas il a amené un nouveau langage qui suivait les critiques littéraires de Goethe ou de Chateaubriand, donc là, carrément, quelque chose qui devient sur la fin de sa vie beaucoup plus torturé, qui annonce un Schumann, qui annonce un Brahms, et pour le coup, les codes de la musique romantique de l'époque se trouvent un peu changés. Les orchestrations des œuvres vont se densifier, on va faire appel à des instruments beaucoup plus nombreux au sein des orchestres, on va utiliser beaucoup plus le vibrato et le rapport au tempo, quand je disais que chez Mozart et chez Haendel, grands représentants de l'esthétique classique, il fallait jouer avec un métronome, on va voir apparaître dans la musique romantique l'élément rubato. Le rubato est la liberté que va prendre l'interprète, de prendre un petit peu de temps au métronome et puis de ne pas forcément le lui rendre, c'est-à-dire de faire bouger ce carcan qui semblait si solide et cela va donner lieu à de nouvelles idées. On va avoir aussi un langage harmonique beaucoup plus chargé, c'est-à-dire que l'on va renforcer les accords, on va les enrichir de nouveaux sons, et cela va apporter une richesse nouvelle à ce langage.

Un petit exemple de rubato: concerto de Strauss.

Je vais jouer régulièrement, comme si j'avais un métronome, ce qui donne cela.

Je vais maintenant mettre un petit peu de rubato. Je ne sais pas si vous voyez vraiment une différence, mais c'est typique du langage romantique. J'ai exagéré le trait à outrance, on ne veut pas forcément jouer de cette façon là, mais c'était pour l'exemple.

Vous avez ensuite des langages modernes et contemporains qui vont venir se greffer là-dessus mais ce sont des langages qui sont beaucoup plus proches de nous puisque imprimés dans les études du XX^{ème} siècle qui sont encore assez récents dans les consciences collectives. Tout dépend un peu des compositeurs, on va voir arriver de nouvelles musiques, la musique modale, la tonalité, mais je n'en parlerai pas ici parce que je suis loin d'être un spécialiste, ni un amateur. Après, vous avez tous les éléments du langage contemporain qui vont venir se mettre en place ; alors là, c'est particulier, c'est très clairement repousser les limites de l'instrument, aborder quelque chose de complètement nouveau et l'on entend des trucs complètement délirants !

En exemple : quelque chose que l'on va essayer d'expérimenter un peu dans tous les sens

C'est un jeu, c'est un vaste terrain d'expériences, malheureusement je découvre jour après jour que l'on n'a pas fini de découvrir des choses très intéressantes, on donne de bonnes idées qui sont des défis pour les interprètes, lorsque je vois arriver cela sur mon pupitre, en général, je ne suis pas trop satisfait, parce que cela demande beaucoup plus de travail tout simplement, et ce

n'est pas un langage que j'apprécie. Mais il faut admettre que le caractère de la recherche est un travail à juste titre, mais la question que je me pose est qu'est-ce qu'il va en rester dans 50 ans ?

Devant cette évolution, j'ai quelques doutes, mais je suis incapable de dire ce qu'il en restera.

Je vais clore cette première partie qui est l'aspect philosophique et les enjeux éthiques de ce milieu, la démarche de l'interprète pour faire un travail de recherche historiquement informé et faire vivre une mémoire et la restituer le plus fidèlement possible.

Je vais enchaîner sur quelque chose qui, à priori, n'a pas grand-chose à voir. Je vais maintenant m'interroger sur les aspects cognitifs de la mémoire du musicien et, dans cette partie, je vais quand même inclure le mot mémoire, mais pris dans un autre sens simplement. Je vais m'interroger sur le musicien, et comment, au cours de toutes ses années de formation et de pratique, sa mémoire va fonctionner et travailler, justement pour acquérir autant d'automatismes et de réflexes, qui sont des choses qui prennent du temps. Et je vais coupler cela avec une approche *neuroscientifique* de la chose, puisque les chercheurs en neurosciences trouvent cela fascinant !

C'est un domaine dans lequel j'ai effectué quelques recherches, je trouve cela très intéressant et l'on va parler un peu du cerveau. J'ai dit, c'est très personnel, mais pour arriver à une maîtrise de cet instrument ou d'un autre, il faut compter une quinzaine d'années d'études, c'est très long. Que se passe-t-il lorsque l'on commence tout petit pour arriver à construire progressivement le jeu comme cela ? Je vais essayer de développer un peu tout cela, et j'aurai besoin de vous.

On va essayer de déterminer les différents aspects du jeu du hautbois.

La question plus simplement posée est celle -ci : « *Lorsque je joue, combien de parties du corps différentes, que vous pouvez identifier, vont travailler ?* »

Question : « *De votre corps ou du nôtre ?* »

Réponse: « *Très bonne question, déjà du mien !* » En exemple, une phrase musicale.

Réponse : aux diverses suggestions : « *Les poumons, les doigts, les lèvres, le diaphragme dans la catégorie poumons, le dos dans une certaine mesure, les épaules, les bras, c'est un peu moins fondamental, un peu les abdominaux. Nous avons quelques parties du corps et nous allons travailler sur elles* ».

Nous commençons par le souffle qui est fondamental : la première chose qu'un enfant qui commence à jouer du hautbois apprend à faire c'est apprendre à respirer. Ce n'est pas anodin, cela prend à peu près 10 ans, parce que ce n'est pas une respiration qui est intuitive, parce que, au début on a tendance à respirer "*haut*" et, on fait respirer la cage thoracique et les épaules se relèvent. Si l'on ne modifie pas immédiatement cette façon de faire, cela devient catastrophique car on est très rapidement asphyxié !

On travaille dans un premier temps le geste respiratoire. C'est une respiration que l'on peut travailler en relaxation : on met l'air dans la partie la plus inférieure des poumons, en général on dit: respirer par le ventre, c'est-à-dire que lorsque l'on fait comme cela, le ventre se gonfle. Cela n'est qu'une vue de l'esprit : que se passe-t-il en réalité lorsqu'on l'on fait un son grave ? On vient placer l'air dans la partie la plus basse du poumon, l'air va venir appuyer sur le diaphragme, le diaphragme va venir pousser sur les viscères et le ventre se gonfle. Là vous avez une dilatation de

la cage thoracique et c'est vraiment sur cette base là que l'on va essayer de travailler pour après *exsuffler* l'air. Le premier automatisme à faire comprendre au corps, c'est celui-là. Vous aurez compris que le but de 17 ans de pratique de cet instrument, à un moment donné, c'est que le corps apprenne complètement ce qu'il a à faire. Voilà pour la respiration.

Pour les lèvres, c'est l'embouchure. Je vous parle de l'embouchure du hautbois qui est assez petite, ce sont deux lamelles de roseau que l'on appelle une anche, qui vont vibrer quand l'air va passer au travers. Le hautbois est un instrument qui a la caractéristique d'avoir le plus petit débit de tous les instruments à vent. Pour une flûte, par exemple, le débit est de 50 à 60% supérieur, une clarinette va être 40 %, le saxo 40 à 50% supérieur, ce qui est assez particulier : les autres instruments vont toujours être à court d'air, ils vont prendre de l'air pour respirer, pour le hautbois on a toujours trop d'air. Lorsque vous me voyez respirer, j'ai toujours trop d'air et je commence toujours par expirer avant de reprendre de l'air, car mon cerveau a besoin d'oxygène et pas du tout parce que j'ai besoin d'air pour jouer.

Pour l'embouchure, on va développer toute une sensibilité, parce que pour travailler sur un aussi petit débit, il faut que la pression des lèvres que l'on va exercer sur les lamelles de roseau, qui vont rentrer en vibration, ne soit pas trop grande, sinon le son se coupe. Si je plaque mes lèvres sur les lamelles, ce n'est pas perceptible, mais le son se coupe. Tout au long de l'apprentissage, il faut sans arrêt apprendre à rouvrir l'embouchure, à travailler sur des micros sensations de précision et le mouvement de l'embouchure va également jouer un rôle dans le focus de l'air. Étant donné que le débit est très, très, petit, je vais venir faire travailler les muscles des côtés de mes lèvres pour venir canaliser le souffle à l'intérieur de mon anche.

Exemple de souffle : je vais venir exercer une force de poussée qui va ramener le focus de l'air à l'intérieur de la bouche. C'est un peu comme si vous sifflez, mais il faut gérer la pression et la vibration de la anche. Voilà donc pour l'embouchure.

Nous allons passer maintenant aux doigts. Ce sont les doigts qui font en premier les combinaisons de doigté : c'est un instrument qui a deux octaves et demi, ce qui est assez faible. Il y a globalement un doigté par note, sans forcément de logique. Tout ceux qui ont fait de la flûte peuvent aisément s'en rapprocher, le principe est le suivant : plus les doigts bouchent la sortie de l'instrument, plus le son que je fais est bas ; chaque fois que je retire un doigt, je passe à une note supérieure et il existe aussi des doigtés spécifiques.

Le travail va être, dans un premier temps, de mémoriser tous les doigtés, chaque doigté correspondant à chaque note, ce qui fait 35 à 36 doigtés différents, plus les doigtés doubles, et ensuite, c'est malheureusement là que cela se complique, les enchaînements : c'est à dire qu'en fonction de ce que l'on a à jouer, il va falloir apprendre aux doigts à passer d'un doigté à l'autre, et tout cela demande beaucoup de gymnastique au système nerveux et cela va entrer progressivement dans le schéma que va parcourir l'enfant.

Il y a un moment où cela devient plus problématique, c'est lorsque l'on doit enchaîner des choses techniques très rapides, des exercices de virtuosité, tout ce que l'on va travailler, en études notamment, va être fait pour améliorer la vitesse des doigts et la capacité du système nerveux à croiser les informations, à les anticiper et à les mémoriser. Il y a un moment qui est totalement crucial, lorsque l'on arrive sur un passage difficile, c'est le moment du déchiffrement. Pourquoi ? Parce que, lorsque l'on déchiffre une œuvre pour la première fois, quelle que soit la musique, ou que vous l'entendez pour la première fois, c'est le moment où votre cerveau va créer la première photographie du chemin à faire et du parcours à faire, c'est le moment où votre oreille va imprimer cela est c'est généralement ce qu'il va vous ressortir à toutes les sauces.

Pour quelles raisons ce phénomène de mémorisation particulier va rester plus imprimé que la moyenne ? Tout simplement parce que, lorsque vous entendez une musique pour la première fois, elle va automatiquement vous émouvoir, et la poussée émotive va faire le premier flash et ce premier flash va se répercuter, c'est un peu comme lorsque vous tombez amoureux de quelqu'un la première fois, c'est la même chose mais en beaucoup moins puissant. Mais le cerveau primitif réagit exactement de la même manière.

Pour un enchaînement de doigtés difficiles, il est essentiel d'aller très lentement pour créer un chemin neuronal, une première impression neuronale pour le cerveau qui soit assez nette et précise car il est plus facile d'accélérer quelque chose qui est déjà en place que de devoir défaire une faute qui est déjà bien ancrée.

Quelles sont les techniques de mémorisation pour apprendre aux doigts ce qu'ils ont à faire ?

Il y a plusieurs techniques et la première est un travail technique comme celui là : exemple de reprise d'un morceau déjà joué.

On accélère, et une fois que je suis dans la vélocité et que les doigts ont compris ce qu'il fallait faire, je les laisse faire.

Il y a aussi une autre façon de travailler avec des exercices répétitifs : on va modifier le rythme de la partition pour permettre au cerveau de créer des petits temps d'attente qui vont permettre au cerveau de casser une habitude, une routine, et de créer pendant un court laps de temps un moment d'anticipation.

Autre exemple joué. Pendant le court laps de temps de la note qui va durer plus longtemps, mon cerveau va pouvoir condenser toute l'information qui va suivre et je vais créer ce temps d'anticipation nécessaire : je vais disposer de 2 à 3/10 de seconde de temps en plus pour analyser l'information, ce qui est largement suffisant. C'est pour cette raison que l'on travaille différents types de rythmes, différentes combinaisons, pour obtenir des résultats qui sont assez intéressants. L'ennui, c'est que c'est un travail fastidieux, c'est un travail de patience et de longue haleine. Si l'on ne prend pas le temps de faire ce travail et de vouloir aller trop vite, on ne donne pas simplement le temps nécessaire à notre corps pour apprendre les bons gestes et les bons automatismes.

Là, je parle du hautbois mais cela se retrouve en fait dans bien d'autres instruments. J'ai ici un extrait d'un article de revue qui concerne les pianistes: « *La mémorisation des œuvres musicales chez les pianistes* » de Pierre Vermersch et Delphine Arbeu (ce texte a été publié comme article dans la revue française : Médecine des arts, 2, 1997).

« Dans l'échantillon observé une grande différence apparaît dans la manière de travailler le clavier dans la perspective simultanée de l'apprentissage par cœur. Ce qui domine pour certains, c'est une claire conscience de l'importance de ce que l'on donne à faire aux mains, jusqu'à en parler à la troisième personne (comme si elles avaient une identité propre). Cette manière de travailler repose sur un souci aigu de doigter la partition dès le début, avant tout travail technique, qui ne commencera qu'une fois le doigté stabilisé et noté en détail sur la partition. Cela semble être issu des théories de l'école française sur l'importance des empreintes (P.Sancan, M. Jael) »

Cela veut dire que là, pour le coup, on doit en plus faire travailler le cerveau sur la tentation d'écartement et la position de la main qui va se déplacer et l'on va vraiment travailler cette mémoire de forme là.

« Ensuite, le travail au clavier se fait lentement, fermement au fond du clavier, dans une intention claire d'apprendre aux mains ce qu'elles auront à faire ».

C'est-à-dire que l'on va travailler lentement, afin de maximiser la sensation au sein du cerveau en se concentrant sur ce qui se passe musculairement.

" » Il y a là une véritable intention d'apprentissage, avec le projet à moyen terme de disposer d'un moyen de retrouver la partition en quelques heures de travail ».

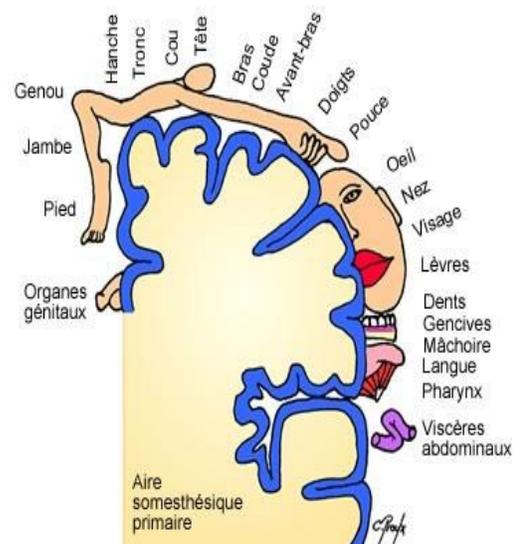
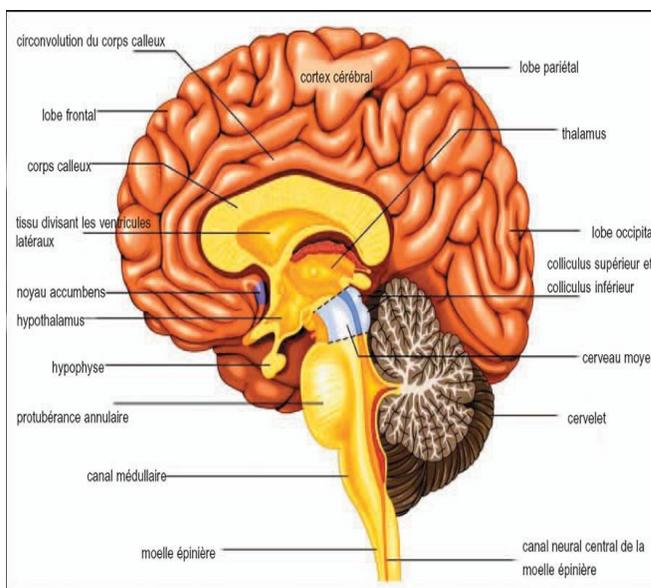
On va faire appel, après, comme lorsque l'on fait du vélo, à l'automatisme que l'on vient de créer. L'automatisme subsiste, même si le morceau n'a pas été joué depuis longtemps. En ce qui me concerne, il y a des morceaux que j'ai joués il y a cinq ans et je dois quelquefois les ressortir très rapidement pour un concert qui aura lieu dans 15 jours. Il faut que cela reviennent et, en général, quand je les ai travaillés il y a cinq ans, cela revient très vite. Dans le cas contraire, je dois recommencer pratiquement à zéro.

Pour la question des yeux, il y a une influence directe sur le visuel d'une partition et ce que vous entendez intérieurement. C'est-à-dire que pour quelqu'un qui pratique un instrument depuis plusieurs années, lorsqu'il lit une partition, cela déclenche un chant intérieur, je développerai cela dans la troisième partie.

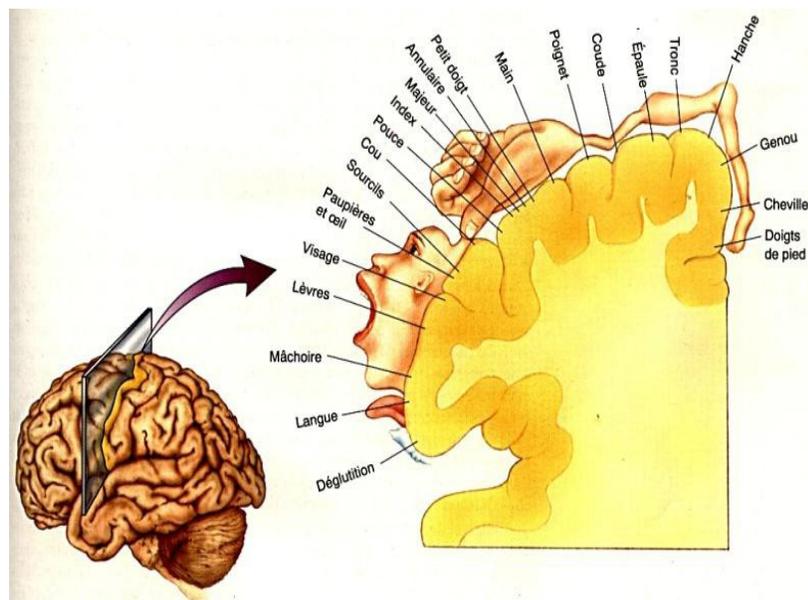
Il y a un autre aspect du jeu que je voudrais vous signaler, il est complètement intérieur, il y a la langue qui travaille également pour le détaché des notes. C'est simplement la langue qui vient taper contre le bout de la anche et créer un détaché. C'est pareil, la langue étant un muscle, on a le moyen de la faire travailler pour créer encore et toujours un automatisme physique : on va prendre n'importe quelle note et, ensuite, on va augmenter le tempo pour la faire monter en vitesse. A la fin, la langue apprend ce qu'elle a à faire.

Question : est-ce que les doigts ne deviennent pas la mémoire du cerveau ?

Réponse : c'est intéressant parce que les parties du cerveau qui travaillent ne sont pas toutes les mêmes. Je vais vous montrer une diapo du cerveau.



C'est une vision des perceptions de votre cerveau et les différentes parties de votre corps vues par votre cerveau. Ce qui est très intéressant de noter, c'est que chez un musicien qui va pratiquer pendant longtemps, ce type d'image va changer par rapport à une personne qui ne pratique pas : la zone qui va faire travailler les doigts va avoir une place beaucoup plus importante et je suppose que pour toute la perception que j'ai de ma cage thoracique, cela va être le même procédé.



Diapo suivante : vous avez à droite chez un cerveau non musicien, l'auriculaire et le pouce, et à gauche vous voyez que la zone est beaucoup plus développée pour un musicien, sous IRM. Simplement parce que le cerveau développe une hypersensibilité, et vu que le cerveau est plastique, les neurones se développent, et c'est un très bon exemple qui répond à la question.



Figure 5. Cerebral activation pattern of a rhythm discrimination task modulated by maturity and experience. Statistical parametric images superimposed onto a surface rendering of a standardized anatomical brain depict significant activations during a rhythmic discrimination task in a group of 5- to 7-year-old musically naïve children, adult nonmusicians, and adult musicians. The children showed prominent superior temporal gyrus activation on both sides. The adult groups show an extended pattern of activation involving polar and posterior planar regions of the superior temporal lobe as well as the parietal lobe (green circles), parts of the frontal lobe, in particular, the inferior frontal gyrus region (blue circles), and the cerebellum. Adult musicians differ from adult nonmusicians by having less activation of the primary auditory cortex but more activation of frontal regions bilaterally, particularly in the inferior frontal gyrus (blue circles). Reproduced from Bangert and Schlaug 2006, with permission of Oxford University Press.

Le problème dans tout cela est de coordonner toutes les choses entre elles, ce qui prend énormément de temps. En général on voit apparaître, au cours des années de pratique, ce que l'on va appeler les paliers de progression. On va s'attacher dans un premier temps à séparer les différents éléments de jeu : je vais faire travailler ma langue pour développer ma perception de vitesse, et je vais faire travailler séparément ma technique de souffle... Et à partir d'un moment, il va falloir que je fasse tout en même temps et à partir de là les soucis commencent !

Ce qui se passe dans les progressions, c'est que l'on voit des gamins qui vont stagner en travaillant. Et d'un seul coup, on ne sait pas pourquoi, à un moment donné, le cerveau met tout en même temps et, d'un seul coup, on a l'impression de ne plus avoir la même personne. Le cerveau trouve la bonne configuration pour arriver à faire le bon geste en même temps. Comment arrive-t-on à une synchronisation aussi parfaite de tous ces gestes en même temps ?

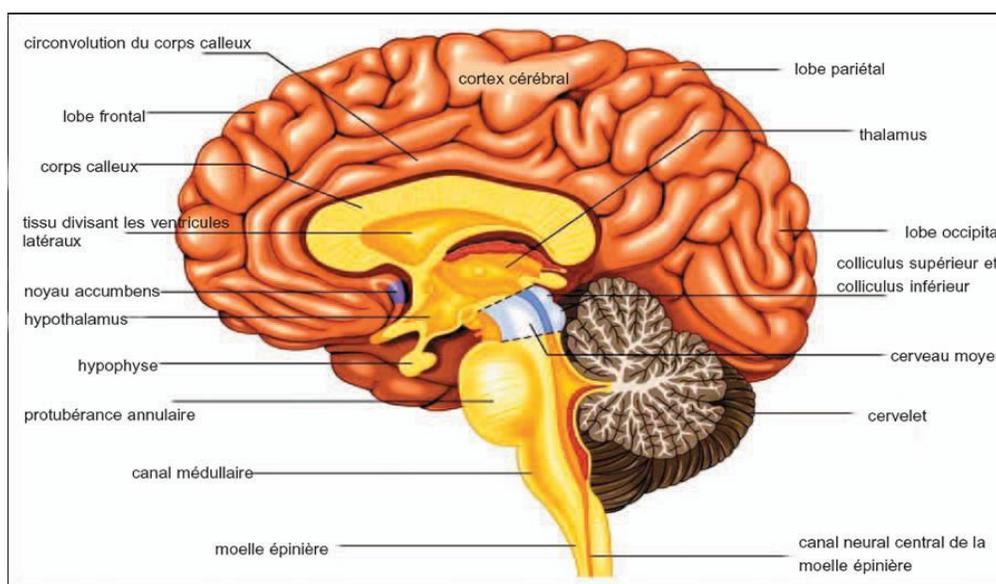
C'est uniquement l'oreille interne, c'est l'organe, à l'intérieur du cerveau qui va, par le simple fait de l'entendre une fois, qu'il aura compris comment les connexions se font, va arriver à coordonner la pression de l'air, le bon mouvement des doigts, le bon mouvement de la langue, le tout coordonné en même temps. Cela prend un certain temps, mais une fois que c'est fait c'est fait. Et à mon avis, on n'a pas encore découvert l'ordinateur qui est capable de faire le dixième de ce que fait l'oreille. C'est un petit miracle en soit, ce qui se passe dans l'oreille.

Question : comment contrôle-t-on la salive et la sécheresse dans la bouche ?

Réponse : c'est une excellente question à laquelle je n'ai pas trouvé de réponse. Même après 14 ans de pratique, vous ne maîtrisez pas encore tout, vous arrivez sur scène, vous avez un peu le trac, vous avez la gorge sèche et cela devient un enfer. Et quelques fois, vous pouvez éventuellement avoir l'effet inverse, cela se ressent sur le roseau et vous perdez le contrôle, tout se met à glisser sur la anche, et c'est un vrai problème. Une des techniques que j'ai, l'influence du mental là-dessus est très intéressante : si vous avez la gorge sèche, le simple fait d'imaginer, par exemple, que vous avez une tranche de citron pressé, quelque chose de très acide dans la bouche, cela va vous faire saliver d'une façon plus ou moins abondante. Le cas échéant, vous avez la bouteille d'eau, qui, quelquefois, peut vous sauver, même si ça n'est pas très "pro" !

La coordination des différents paramètres une fois que tous ces éléments s'assemblent petit à petit entre eux, cela devient un automatisme de l'ordre de la mémoire procédurale : c'est comme faire du vélo. L'individu va faire appel à différents savoir-faire, et le but absolu n'est plus de réfléchir, que cela devienne automatique. C'est là que l'on commence à parler de mémoire du corps, quelquefois de mémoire des tripes. Pourquoi de mémoire des tripes ? On a découvert un système nerveux primitif que l'on a au fond de l'intestin. Cela me paraît très logique puisque c'est le centre des émotions, c'est ce que les orientaux appellent le "hara", très connecté avec le cerveau primitif et les cerveaux les plus anciens.

Globalement, une fois que les cerveaux les plus anciens ont compris ce qu'il fallait faire, cela se passe au fond du ventre.



Sur la diapositive du cerveau, ça se passe dans toute la zone jaune et dans le cervelet. Toute la partie supérieure ne sert à rien. Tous les automatismes durables se situent dans cette zone, et comme par hasard, ce sont des zones qui sont très proches de la moelle épinière et c'est là-dedans que sont centrés les réflexes de survie. Et lorsque cela devient des automatismes, je le sens vraiment, ça se passe là-dedans, et cette partie du cerveau commence à comprendre ce qu'il faut faire. Une fois que cela se produit, il n'y a plus de problèmes. C'est là aussi que nous conservons tous nos réflexes conditionnés.

Je vais passer à une autre façon de faire travailler sa mémoire vis-à-vis de l'instrument, c'est l'importance de la cartographie mentale que l'on peut avoir de notre instrument, avec les repères que l'on va créer. C'est à dire que plus l'on s'avance dans des années de pratique, plus l'on s'aperçoit que l'on connaît son instrument, vraiment le connaître. Le but ultime c'est que finalement l'instrument soit une extension de vous-même, comme si votre pensée musicale se traduisait par un troisième bras directement, cela est le but ultime.

Le cerveau a la capacité d'intégrer vraiment l'instrument comme une extension vivante de soi : c'est pour cela qu'il est essentiel de cartographier l'image mentale la plus précise possible. Cette cartographie est directement liée à chaque modèle d'instruments que l'on a, liée à la marque, avec le hautbois, c'est un instrument à perce conique, vous avez tout le haut qui est très petit et la perce s'évase progressivement. En fonction des marques, la façon de faire la perce n'est pas tout à fait la même, la densité du bois n'est pas la même, les rapports d'intonation et de justesse entre les notes peuvent varier très légèrement.

Pour un musicien professionnel, lorsque vous passez d'un instrument à un autre, lorsque vous changez de marque, vous n'allez pas oublier le plus gros du travail que vous avez fait, mais, en quelque sorte, vous ne savez pas où vous tapez. Vous avez besoin de vous créer tous les nouveaux repères pour pouvoir trouver les nouveaux automatismes de correction parce que ce n'est pas un instrument parfait, on trafique beaucoup pour arriver à quelque chose de très juste.

C'est exactement comme quand vous conduisez la voiture d'un copain : la taille va changer, le point d'embrayage ne sera pas le même, la pression sur la pédale d'accélérateur, la pédale de frein changent, ce sont des micros-variables qui vont demander des micros-ajustements dans toutes les procédures opératoires que vous avez acquises, vous allez intégrer petit à petit tous ces micros changements et c'est globalement le même principe qui s'applique quand vous changez d'instrument. Il n'est pas rare, au cours des années de pratique, de travailler une œuvre à un instant "t" donné, avec des sons que vous avez dans l'oreille, des automatismes qui sont inscrits, vous oubliez cela pendant trois ans. Vous ressortez la même œuvre, et là, le cerveau peut vous jouer un sacré tour : il est capable de vous ressortir le son que vous aviez à l'époque, avec la mémoire de l'instrument que vous aviez à l'époque, les mêmes automatismes et corrections ! Et là, vous avez l'impression que vous reculez de trois ans : le cerveau arrive à garder cette empreinte là. Il faut un certain temps pour réactualiser toute cette mémoire interne que le cerveau a su conserver.

Question : dans le mécanisme que vous venez de décrire, est-ce que, par exemple, la mémoire du thème joue aussi bien que les conditionnements musculo-nerveux ?

Réponse : oui, tout à fait, parce que vous ne pouvez pas dissocier les deux. Je vais vous le détailler dans la partie suivante : ils sont totalement couplés. Les réflexes de jeux, typiquement instrumentaux, et la mélodie intérieure du thème sont complètement coordonnés. Il est impossible de les dissocier.

Question : est-ce que pour la restitution vous faites appel à votre émotion ?

Réponse : disons qu'on ne va pas y faire appel d'une certaine manière : il y a un certain type d'émotion qui va être lié à la situation. La situation de trac, et cela va être assez parasitaire, on va apprendre petit à petit à la maîtriser mais heureusement que je fais appel à mon émotion, car c'est vraiment l'essentiel de mon métier, c'est pour cela que je suis là, j'en parlerai juste après.

Question : en chant, le pharynx est très important ; pour vous, est-ce que cela a un rôle ?

Réponse : oui, on utilise exactement les mêmes mécanismes que les chanteurs, mais il y a quelque chose de très important, c'est que l'instrument résonne très peu : la perse est conique et toute petite, l'instrument ne sonne pas. Qu'est-ce qui sonne lorsque je joue ? C'est moi, je suis la caisse de résonance de l'instrument et pour cela je fais appel à un certain nombre d'os de mon corps que je vais appeler des résonateurs : la cage thoracique que je vais faire travailler d'une certaine manière, pour qu'elle se mette en extension, qu'elle vienne créer des espaces de vides intérieurs pour qu'elle puisse résonner. Et il y a toutes les résonances intracrâniennes : les sinus, le travail du voile du palais, les ouvertures de gorge pour réguler le flux : le travail du pharynx je vais utiliser exactement les mêmes mécanismes qu'un chanteur va utiliser. Quand je vais monter pour des registres hauts, je vais faire travailler mon voile du palais à l'intérieur comme si je passais en voix de tête.

Question : lorsque vous soufflez, c'est un son, ou juste un souffle ?

Réponse : les deux ! J'ai une idée conçue du son et j'ai un souffle unifié, mais un mouvement de souffle à l'intérieur qui ne va pas être le même. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre c'est une forme de chant dans l'instrument, mais ce ne sont pas les cordes vocales qui vibrent, c'est la anche. Exemple : je joue un registre grave : je fais sonner la partie grave de l'instrument, le bas de l'instrument, cela correspond à la cage thoracique, je vais essayer d'ouvrir. Je monte dans le registre aigu : je n'utilise pas du tout la même caisse de résonance, je passe en voix de tête : à la fin, j'ai une voix de soprano. Je fais travailler le timbre, la résonance des sinus, ce n'est plus du tout la cage thoracique. Si vous voulez, ce qui change, cela va être la façon dont je souffle et la forme que prend mon air à l'intérieur de la voie. Lorsque je vais souffler dans un registre grave, je vais essayer d'ouvrir un petit peu la gorge pour avoir un débit d'air assez large qui va bien raisonner, et dès que je vais passer dans un registre aigu, je vais me mettre à souffler un peu d'une manière différente, la qualité de l'air à l'intérieur va changer.

Je pense que c'est le bon moment pour passer à un petit air baroque: « *Fantaisie* » de Telemann.

Fin de la première partie