Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical

par Apollinaire ANAKESA KULULUKA[1]

S'il est un concept étrange, de plus en plus employé en musique, même pour décrire des figures de l'écriture la plus abstraite- je pense par exemple à un compositeur contemporain comme Ferneyhough -, aussi pertinent en anthropologie qu'en analyse musicale, s'il est un concept par essence transdisciplinaire... c'est bien celui de "geste". Le geste musical est l'un des phénomènes complexes de l'expression humaine et animalière, qui relève de réactions synchrones diverses et variées.

Chez l'homme, différents gestes contribuent ainsi à l'éclosion de toutes sortes de sons vivants qui nous entourent ou agissent en nous, bien que chacun d'eux ne revête pas la même importance. C'est le travail de la perception et de l'organisation du matériau sonore capté ou imaginé par chacun – l'art de sons – qui permet d'explorer leurs différentes possibilités et de leur donner un sens musical. Ces gestes deviennent ainsi musicaux, et la musique vivante, par le truchement de leurs énergies sonores fluctuantes et agencées, qui sont exprimées en matières et mouvements ¬et mis en jeu dans le temps et dans l'espace, dans le « paysage sonore ». Dans le cadre de cet article, rechercher la racine et l'acte créateur d'un geste musical d'une part, comprendre son mécanisme ou sa fonctionnalité d'autre part, forme la problématique que je tente de traiter.

Le geste musical est l'un des phénomènes complexes de l'expression humaine et animalière, qui relève de réactions synchrones diverses et variées.

En effet, mille observations et expériences me font croire que, dans l'univers, d'infinis processus d'injonction et de réaction réciproques jouent entre différentes choses existantes. A travers cette opération, les êtres vivants – en particulier l'homme et l'animal – reçoivent, enregistrent et, dans la mesure du possible, rejouent le réel ambiant. Ainsi se font-ils miroir d'interactions d'une réalité donnée ou simplement leur font-ils écho.
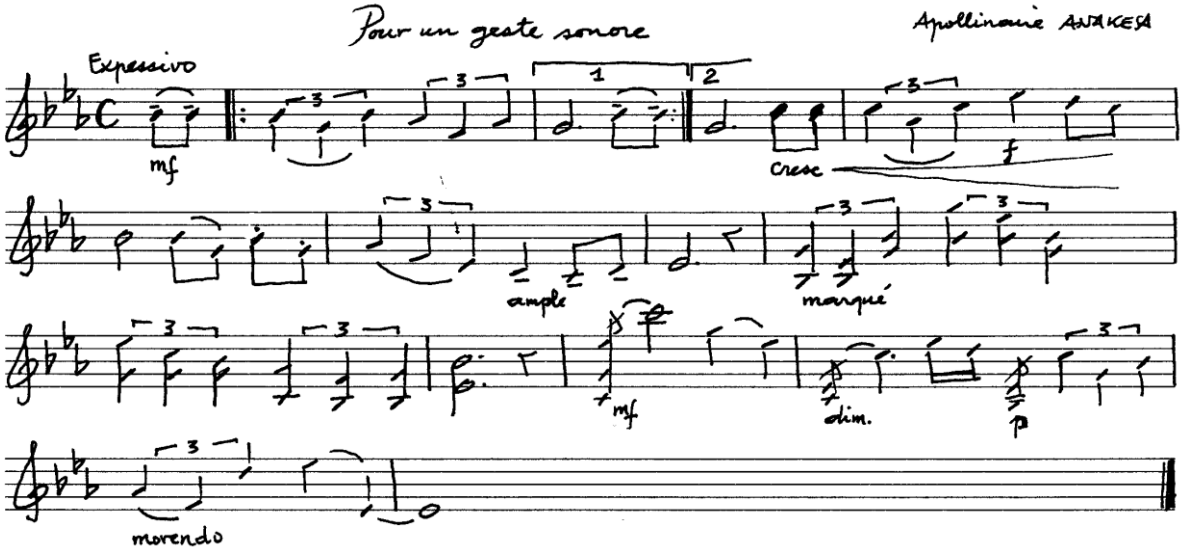
Chez l'homme, cette saisie du réel - dans chacune de ses "phases" interactionnelles : « agent, action, agi », pour reprendre l'expression de Marcel Jousse (1974 :411 p.)[2] - est une prise de conscience permettant l'analyse globale des choses. Il peut alors les exprimer normalement, soit par un langage gestuel phonatoire ou oral, soit par un langage gestuel manuel spontané. Cela peut l'être également par un geste expressif ou par un graphisme, à travers un mimogramme ou un idéogramme.

Dans le cadre de cet article, rechercher la racine et l'acte créateur d'un geste musical d'une part, comprendre son mécanisme ou sa fonctionnalité d'autre part, forment la problématique que je tente de traiter. Pour ce faire, je me suis composé la mélodie qui suit, laquelle j'ai d'abord chantée, puis jouée au piano et au violon, le but étant d'expérimenter consciencieusement les sons et les gestes mis en œuvre pour le jeu des sons musicaux.

---

[1] Apollinaire ANAKESA KULULUKA, musicien, musicologue, ethnomusicologue et sinologue, a consacré son doctorat d'histoire de la musique et musicologie plus particulièrement aux échanges des cultures musicales entre l'Occident, l'Afrique et l'Asie. Auteur de quelques articles et de l'ouvrage *Florentz… sur la marche du soleil*, il s'intéresse aux diverses traditions musicales de ces trois continents et de la place qu'elles occupent dans la société occidentale contemporaine.

[2] Selon JOUSSE, « L'agent – agissant – l'Agi » constituent un mécanisme qui gouverne des gestes et des balancements corporels humains. L'*Agent* c'est « le peloton d'énergies, un *être-action* » qui va perpétuellement propulser telle action caractéristique. L'*Agi* forme « l'agissement d'un peloton d'énergies d'une action », tandis que *agissant* c'est l'acte ou le geste essentiel de l'expression humaine.



Dans ma démarche, je me suis ainsi trouvé devant une pensée musicale reçue biologiquement, structurée et fixée dans ma mémoire. Ensuite, je l'ai produite physiquement par la voix, transcrite graphiquement, pour enfin la matérialiser en mélodie, à travers le jeu des deux instruments précités. Pour préciser cette intention musicale, mettre en œuvre ses composantes - en les coordonnant le plus justement possible, en vue de leur donner une cohérence -, il m'a fallu structurer, par accumulation, divers gestes biologiques et physiques aléatoires ou non, pulsés, réguliers et irréguliers, successifs et décalés, alternatifs et simultanés.

Musicalement, ces gestes physiques font apparaître des différences notamment de hauteur, de métrique, de durée et de timbre, que j'ai sélectionnés, hiérarchisés et organisés au fur et à mesure de mon jeu et de la nécessité d'enchaîner, par exemple, tel son avec tel autre ou d'alterner telle nuance avec telle autre en vue de l'expression des émotions précises et désirées. Ainsi, à force de variations dans la répétition, les éléments de valeur musicaux et esthétiques se sont dégagés, délimitant en même temps les structures et les lois régissant cette mélodie.

Ce processus m'a permis quelques observations. Comme intermédiaires entre la pensée musicale et le son produit, plusieurs gestes ont servi à traduire tout ce que j'ai voulu techniquement et esthétiquement mettre dans les sons sous-jacents cette ligne mélodique. Ces sons ne sont devenus musicaux que lorsqu'ils ont ainsi été précisément ajustés à mon émotion et à mon intention. J'ai également remarqué que les différents gestes mis en contribution étaient de la plus haute importance dans la fabrication d'un son, tant ils permettaient de traduire et de véhiculer la pensée sonore désirée.

En comparaison avec mes expériences passées d'instrumentiste (violon, tambour, xylophone et piano) et de joueur de football, je constate que, dans la pratique, un son musical en l'occurrence est propulsé tel un ballon shooté dans une direction précise. Soit que le joueur y met toute son énergie, et le ballon une fois lancé poursuit sa course tout seul (il en est de même du fonctionnement d'un son très résonnant où un seul geste suffit à donner une impulsion durable), soit qu'il accompagne le ballon jusqu'à sa destination (ainsi les sons « entretenus » sont-ils animés de bout en bout par différents gestes de l'exécutant ; c'est le cas, d'une part des sons brefs joués aux percussions et qui nécessitent une répétition du geste, d'autre part des sons continus, comme ceux des instruments à vent par la tenue du souffle, ou ceux à cordes par le frottement tenu de l'archet.)

Il résulte donc qu'un des facteurs fondateurs de l'expression musicale est la parenté existant entre les schèmes rythmico-mélodiques, avec tous leurs paramètres, et les schèmes gestuels qui accompagnent le comportement du musicien ou du chanteur. C'est aussi là le produit des états psychiques fondamentaux, dont la tension-détente, le calme-excitation, l'exaltation-dépression, qui se traduisent ordinairement par diverses formes gestuelles au rythme bien déterminé, ceci, à travers des directions spatiales et des mouvements montants, descendants ou latéraux. Leur structuration se fait notamment par des formes

partielles au sein de formes globales diverses - périodiques, constantes ou évolutives -, avec une récurrence obstinée ou non.

Quant aux émotions, elles sont liées à toutes sortes de dynamiques sonores produites par des gestes qui, par ailleurs, aident à l'apprentissage du jeu instrumental et servent son expressivité. Toutefois, dans ce processus, la défaillance gestuelle peut être source d'affaiblissement plus ou moins grande de la pensée musicale. Mais, de sa vitalité dépendra la qualité future du son et la manière dont il se développera, ce, quel que soit le matériau employé. Ainsi cette qualité sonore est-elle subsidiaire à celle du geste exécuté. Il y a là comme un transfert plus ou moins massif d'énergie du musicien projetée délicatement vers un « objet sonore ».

Il en résultera un son avec une attaque dure ou douce, suivant le matériau utilisé – baguette molle ou dure par exemple – et du geste, ce qui permettra à chaque son de se développer, dans l'espace et dans le temps, d'une manière différente. Puis, la forme et la dynamique, de la matière sonore produite, seront liées à la fois au geste générateur et à l'instrument subissant celui-ci, afin de répercuter la pensée de l'exécutant. Dans chaque geste, ce dernier manifestera le plaisir qu'il a à faire naître des sonorités qui lui semblent musicales. Suivant l'instrument utilisé et le matériau sonore désiré, il adaptera les gestes, afin que la dynamique du son traduise le plus justement possible la pensée musicale. Par ces gestes, il mesurera également tant la durée que le rythme des événements sonores. Grâce à eux, non seulement il imprimera les pulsions dynamiques, les tensions-détentes ainsi que les ruptures ou les silences, mais il fera aussi naître le temps de l'attente et celui de la résolution. Aussi doit-il sentir la relation étroite entre le temps musical, qu'il peut vivre intérieurement, et la manifestation de celui-ci, par le truchement de ses propres gestes vocaux ou instrumentaux, le travail musical consistant alors à ajuster le plus précisément possible le résultat sonore à sa pensée de musicien. Ce qui suppose évidemment que ce dernier a, en lui, ce désir musical[3] préexistant au geste.

Qu'est c'est alors qu'un geste ?

Du geste

Un geste est un mécanisme vivant et intelligible propulsé par une énergie à l'intérieur d'un être. Dans ses organes récepteurs, l'homme reçoit les mouvements des choses en ondes microscopiques imperceptibles. Cet ensemble de « d'éléments physiologiques-moteurs », que je qualifie de gestes primaires, s'impriment et se meuvent en lui. Ils lui permettent ensuite d'engendrer des gestes macroscopiques perceptibles pour exprimer une proposition, une action ou une situation. Ainsi, l'homme peut modeler ses attitudes et ses allures avant, par exemple, de fabriquer un quelconque outil. Par un jeu d'interactions des ondes lumineuses, se transmettant sur son mécanisme oculaire, il peut alors voir. Les ondes ou vibrations sonores, transmises par l'air et agissant ou frappant son organe auriculaire ou encore s'irradiant dans son appareil laryngo-buccal, sont rejouées phonologiquement, avec des hauteurs et des timbres variables.

Par ailleurs, tout geste propositionnel (laryngo-buccal) profère et imbrique intimement le rythme, l'intensité, l'accent, la durée, le timbre et la hauteur, qui varient selon l'individu et selon son milieu de développement. Il s'agit d'une mécanique produisant une parole vivante, énergétique, vocalique, rythmique et même mélodique. Il ne s'agit pas de musique en arabesques sonores plaquées sur des paroles ou des textes, mais d'une mélodie naturelle du langage à la puissance attractive. Celle-ci aide à la récitation et apporte aux propositions une nouvelle force cristallisante. Par diverses inflexions vocales, elle permet également à l'homme d'exprimer, avec les plus subtils frémissements, des émotions affleurant ses profondeurs. Ainsi l'expression humaine est-elle dotée, entre autres, des gestes biologiques mélodisants.

Quant aux gestes de la mémoire, ils permettent des actions et la mise en place des idées. Encore faut-il noter que la mémoire n'est pas seulement un réceptacle de jugements appris par cœur, mais également une « machine » de montage interactionnel, souvent inconscient. Lorsque ce montage devient clairement

[3] Aussi BLACKING (1980 :18) avait-il raison de définir la musique comme étant « un produit du comportement de groupes humains, qu'ils soient ou non institués : c'est du son humainement organisée. »

conscient en l'homme, ce dernier peut alors se laisser aller dans toutes sortes des mécanismes gestuels rythmés.

Sur ce plan, le rythme des éléments physiologiques-moteurs » pousse, par vagues, les organes récepteurs à une forte sensibilité et donne diverses sensations notamment d'intensité, d'accent, de durée, de hauteur et de timbre à différents gestes actionnables, les macro-gestes. Par ce biais, l'organisme humain, condensateur vivant d'énergies, fait se balancer successivement et brièvement le corps. Grâce à une dynamique expressive, ces énergies s'amorcent par jeu alternatif d'explosions-évanouissements. Ceux-ci se développent dans le temps, sous différents rythmes. En conséquence, pour, par exemple, marquer la différence entre frotter et caresser, frôler et cogner, gratter et égratigner, l'homme use de gestes spécifiques ou d'une gesticulation significative et fonctionnelle adaptés aussi bien à un acte qu'à une situation.

Ainsi remarque-t-on que le rythme compte parmi les facteurs majeurs du phénomène gestuel. Dans le corps humain, il comporte des aspects multiples, toujours en étroite imbrication les uns les autres. Il en est ainsi du rapport entre le rythme du cœur, du cerveau, de la respiration, du balancement des mains, des pas et de ceux régissant les actions à accomplir. Par ce biais, et suivant que l'on se sert de telle ou telle partie du corps, on peut alors exprimer ou rejouer quelque chose qui est activée par le cerveau « commutateur » de prise de conscience, par la mémoire qui, par le biais de la conscience rejoue des actions, et par la pensée, permettant la prise de conscience des choses. En conséquence, chaque geste reflète une attitude ou un mouvement stable, instigateur d'une intuition et révélateur d'une logique du réel nécessaire à l'expression d'une idée (geste propositionnel), d'un fait ou d'une action (geste actionnel).

L'homme devient ainsi, à la fois, mémoire rythmique qui rejoue, gestuellement, globalement et intelligemment ce qu'il reçoit ou perçoit, et univers rythmé où se joue les différentes actions de sa vie, pendant que son mécanisme ondulatoire se meut par vagues d'ondes et par phases rythmiques d'interactions. Ce qui lui permet d'agir ou de déclencher des gestes corporels qui, musicalement, s'enrichissent d'adjuvants sonores, autrement dit, sont transposés en énergie sonore appréciée à l'oreille comme une musique.

Biologiquement, ce rythme énergétique cristallise et distribue ce que le « moteur » physiologique a pu accumuler dans l'homme comme saisie et connaissance du réel.

Les gestes physiques ou macroscopiques découlent donc de la force exprimée en tensions dans un "objet sonore" recherché, laquelle force résulte des gestes primaires. Ces tensions permettent la vitalisation de cet élément sonore. Car, sans geste ni mouvement, il n'existera plus de *son vivant*. Ce dernier prend, dans le temps, une certaine forme dynamique avec un début, une évolution ou un développement et une fin. La qualité du début d'un son est corrélatif de son mode d'attaque et du geste effectué. L'attaque peut être dure, douce, molle, forte, faible. Suivant le matériau sonore employé, l'attaque détermine ou non le déroulement futur de la courbe mélodique ou de résonances des sons successifs. Suivant l'attaque du son et l'instrument utilisé, la résonance sera plus ou moins longue, amplifiée ou éteinte. D'autres instruments nécessitent un "entretien" du son pour obtenir une courbe dynamique plus importante. Ainsi les claves, instruments à résonance faible, ne donnent que des sons ponctuels. Par conséquent, pour en obtenir une courbe dynamique plus ample, il faut réitérer les attaques, autrement dit le geste.

Il existe ainsi d'innombrables gestes produits par l'homme ou par l'animal. Ces derniers les composent, font interagir et coordonnent instantanément, en vue d'une action donnée.
Chez l'homme, on compte, entre autres, des gestes corporels, manuels, oculaires, auriculaires, laryngo-buccaux, papillaires, pituitaires et tactiles, par lesquels la vie humaine intelligente, se gestualise avec l'être entier.

Bien que tout geste soit caractérisé par l'expression d'un mouvement, d'un rythme, d'une durée, d'une densité et même d'une sonorité, il n'est pas pour autant un geste musical automatique. C'est seulement par le fait d'interactionalité et de complémentarité que les gestes primaires, stimulant les macro-gestes, jouent un rôle primordial dans l'expression sonore du "musical".

Le musical ?

D'une façon générale, le musical est une idée constituée d'un ensemble des schèmes ou d'événements sonores d'une qualité donnée qui, proportionnellement, sont ordonnancés dans le temps et dans l'espace à l'intérieur des échelles (modes, gammes et autres échelles complexes), des harmonies, des timbres et des formes globales. Le son, avec le silence, en constituent le matériau de base. Structurés au sein d'un discours, ils forment une idée musicale. Celle-ci demeure une intuition d'une certaine correspondance organisationnelle des matériaux sonores, adaptés au sein d'une forme globale, se déroulant dans l'espace et dans le temps, comme des événements dynamiques issus de gestes rythmés ou de toutes sortes de mouvements. Il peut en résulter une mélodie. Cette dernière est – au-delà de son essence musicale – un geste reliant hauteur après hauteur, une succession des sons dans un mouvement global.

A propos de la construction d'une idée musicale, Iannis Xenakis remarquait que « *tout son et même toute musique peut être considérée comme un nuage géant de corpuscules sonores, de grains sonores, qui par ses modulations statistiques dans le temps nous donne l'impression de tel son ou de telle musique.* »[4] Dans cette démarche, Pierre Boulez trouvait qu'il semblait « *indispensable de concevoir l'interchangeabilité des composants sonores comme phénomènes structurels de base* »[5].

Les découvertes acoustiques récentes mettent l'accent sur l'évolution, dans le temps et dans l'espace, du mouvement interne propre à chaque son, ainsi que le processus qui le fait exister, autrement dit la relation gestuelle, qu'ont les sons à se constituer les uns les autres, pour devenir source des idées musicales.

Au sujet de son *Zeitmasse* (19…), pièce pour instruments à vent, Karlheinz Stockhausen note ceci :

> *je tiens un accord pendant un certain temps, puis je fais sortir les instruments, l'un après l'autre par des crescendo-decrescendo. Au début on croit entendre un son unique, mais ensuite on comprend qu'il s'agit d'un son composite, puisqu'on en perçoit tous les composants, les uns après les autres. […Plus loin, il indique au sujet de la voix :] Ce qui m'intéresse, c'est de montrer que la voix humaine peut être celle des canards, que celle des canards peut avoir le son argenté de morceau de métal dans une boîte, etc. … Toutes ces sonorités sont reliées entre elles de façon extrêmement subtile par la manière dont on les écoute et par la manière dont elles sont exposées dans le temps et dans l'espace. (Stockhausen[6])*

Elément moteur du musical, le son est défini notamment par sa hauteur, sa durée, son timbre, son intensité, mais aussi par sa masse, son attaque, sa dynamique, sa densité, ainsi que par sa position spatiale et temporelle. Cependant, tout son n'est pas d'office *musical* en lui-même. Ne devient musique que le résultat d'un agencement approprié des sons et des silences, celui répondant aux critères musicaux admis dans une culture donnée.

Toutefois, on conviendra que selon sa culture, tel individu ou groupe d'individus retiennent des registres de jeux particuliers, pour exprimer le *musical*. Aussi peuvent-ils laisser de côté certaines caractéristiques du son[7] pour faire plus spécialement apparaître celles qui leur sont nécessaires, en vue d'une pratique pouvant se muer en système musical.

En effet, selon les époques, telle civilisation privilégie tels paramètres sonores, au détriment d'autres qui, plus ou moins, peuvent être écartés ou carrément rejetés. Il en était ainsi du bruit et des sonorités particulières de certains instruments musicaux extra-occidentales, avant le XXe siècle en Occident.

---

[4] XENAKIS (1971 : 34)
[5] BOULEZ (1/1987 : 37).
[6] COTT (1979 : 34/169).
[7] Mais, toutes les autres caractéristiques du son ne sont pas pour autant supprimées. Par exemple, dans une œuvre musicale écrite, un son défini par sa hauteur et sa durée comportera bien, au-delà de cette limite, un grain, une attaque, une dynamique. Ainsi, le même do joué au métallophone, au hautbois et au violon offrira, à la perception, des effets, en particulier, timbraux totalement différents. Ce qui prouve que dans la composition d'un son, il entre infiniment plus de paramètres que ceux qui sont notés sur une partition.

Les propos suivants, du voyageur et dominicain Labat (1663-1738) illustrent éloquemment cette situation, lorsqu'il décrit les musiques de trompes africaines :

> *Les Negres du Royaume de Galam & de la Riviere de Gambie, & generalement dans tous les endroits où les Elephants sont communs, ont des trompettes faites des dents de ces animaux. […] Ils ne prennent que les petites, ils achevent de les percer, ou les raclent dedans & dehors jusqu'à ce qu'ils souhaitent. Ils en ont de plusieurs grandeurs et grosseurs, afin de produire différents sons : avec toutes leurs précautions ils ne font qu'un bruit confus, & un tintamarre qui a plus l'air d'un charivari que de toute autre chose. [Plus loin, l'auteur poursuit en décrivant ainsi les polyrythmies africaines] : Les Tambours dont ils [les Africains] se servent dans les armées, sont les mêmes qu'ils employent dans leur musique ; si tant est qu'on puisse donner le nom de musique ou de simphonie au charivari qu'ils font avec leurs instruments. […] Les Trompettes dont on se sert à la guerre & dans les concerts, sont des dents d'Elephants. […] Les différentes longueurs et épaisseurs de ces trompettes produisent différents sons, qui me paroissent plus propres à faire un charivari d'une harmonie peu tolerable. Aussi faut-il être accoutumé à ces sortes de bruits pour n'en être pas étourdi. (Labat[8])*

Il faut dire que dans l'Occident de son époque, ne constituait une musique qu'un ensemble de « notes tempérées » définies principalement par leur hauteur, leur intensité et leur durée. Ces notes étaient structurées au sein des gammes et des harmonies tempérées, traitées dans des mesures précises et dans des formes déterminées. La relation de ces paramètres étaient encore implicite et non mesurée. Quant à la définition du timbre d'un instrument, comme de celui d'un ensemble instrumental, elle se faisait par le choix de la source instrumentale ou des dynamiques par le biais des indications expressives, tels que *sempre staccato*, *spiccato*, *pizzicato*, *vivacito*, *forte*, *pianissimo*, *maestoso*, *grazioso*, *expressivo* ou *cantabile.*

Encore faut-il noter qu'avant la période contemporaine, l'écriture musicale occidentale avait surtout permis de retenir les jeux de rythmes et de hauteurs. D'ailleurs, graphiquement, l'ancien système de notation ne pouvait facilement permettre que la représentation de seules hauteurs et durées. Les intensités étaient signifiées par un code très sommaire (dont *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff* ou *fff*), tandis que le timbre l'était par la simple mention de l'instrument. Ce processus de réduction des paramètres sonores musicaux - au moins dans cette représentation écrite - a bien évidemment influé sur la perception musicale occidentale des sons, jusque plus ou moins au début du XXe siècle. Puis, il s'est opéré de fortes mutations de mentalités[9], qui ont favorisé l'accession et l'acceptation, comme facteurs musicaux, d'autres concepts sonores, en particulier dans le domaine du timbre et des bruits.

A ce propos, comme nombre de musicologues, Miereanu remarque que

> *Dans la musique du XXe siècle, le corpus sonore défini s'étant élargi sans cesse, de nouveaux paramètres du son se sont révélés (couleur, modes d'attaques, espace, densité de la distribution, etc.) (…), tout ceci aboutissant à une telle complexité du fait sonore dans sa totalité qu'on s'est trouvé dans l'impossibilité de continuer à l'entasser dans un enclos devenu par trop étriqué. D'où la nécessité d'inventer de nouveaux symboles adéquats.*[10]

C'est ainsi que les potentiels musicaux ont été de plus en plus élargis et ont conduit à l'ouverture vers l'imprévu, vers des formes et des sonorités inouïes[11].

Par quel processus ces diverses sonorités se commuent-elles en musique ?

---

[8] LABAT (1728 : 331-332 ; 245-246 ; 247-248).

[9] Si la notation musicale traditionnelle offrait à l'interprète une part bien limitée du « jeu » au sens de l'invention personnelle des structures, les partitions modernes – particulièrement d'œuvres ouvertes - tentent à lui accorder cette liberté d'invention et d'imagination par l'improvisation. Cette liberté l'affranchit de la trace du jeu stricte imposée par les graphiques et, par la même occasion, lui permet une exécution par des gestes musicaux plus variés.

[10] MIEREANU (1973 : 52).

[11] A la base de cette nouvelle situation se trouvent des expériences interactionnelles de diverses musiques écrites et non-écrites (où le jeu instantané prédomine sur l'écrit), ainsi que de musique électronique dans laquelle le compositeur, notamment, par l'intermédiaire de la bande enregistrée, joue « directement » avec sa matière sonore.

Du geste primaire au jeu musical

Si la musique est bien le résultat de l'agencement approprié des sons et des silences, elle demeure également le produit d'un ensemble de gestes primaires se concrétisant dans l'action, soit par des jeux vocaux, soit par la manipulation des instruments et des objets, tout ceci étant lié à l'activité biologique et physique humaine. Ainsi parle-t-on d'exécuter un chant ou de jouer de tel ou tel instrument.

Ce sont des gestes primaires ou gestes-moteurs qui, organiquement, permettent au sujet émetteur d'agencer, par divers processus, de multiples mouvements en vue de la production des sons musicaux recherchés et désirés. Ils stimulent ainsi différentes manières, notamment, de frapper, de frotter, d'entrechoquer, de pincer, de gratter ou de souffler, qui engendrent des sons d'une certaine nature, tel qu'un son plus ou moins mat, sec, épais, aigu, grave, long ou court. C'est aussi sous leur impulsion que, par exemple, le déplacement de la paume de main sur une peau tendue d'une percussion ou le démancher d'un point à l'autre d'un violon provoquent une variation sonore dans l'échelle des hauteurs ; que le sautillement de l'archet sur des cordes produit notamment des sons à effet sombre et dramatique, lorsqu'il sont joués dans le grave ; que l'agilité du basson permet le jeu des sonorités d'un ton grotesque et bouffon et que la trompette avec sourdine produit des effets comiques et poétiques.

La fonctionnalité des gestes-moteurs font, qu'au cours de son exercice, l'instrumentiste ou le chanteur matérialisent des sons perçus dans leur conscience, en les structurant par une démarche musicienne qui consiste justement à repérer les différentes qualités sonores et à en jouer, en leur donnant des rôles ou des fonctions spécifiques dans le développement du discours musical. C'est donc par ce continuel aller et retour, entre la production et l'abstraction, et par le jeu interactionnel immédiat de deux activités (perception et action), que le système musical s'élabore progressivement.

Qu'en est-il du jeu musical ?

Le jeu musical

Un jeu musical est constitué d'actes gestuels par lesquels sont mises en scène des énergies sous forme de sons. La dynamique, qu'ils impriment à ces derniers, traduit une force cachée : la tension du musicien transmise à l'instrument résonnant. Cette dynamique est ainsi directement reliée à l'état émotionnel de l'instrumentiste. Il en découle l'art de penser avec des sons, la pensée étant instantanément traduite par le truchement de la voix ou d'un instrument, le son qui en résulte étant l'énergie manifestée.

Toutefois, dans une composition écrite, les interactions des dynamiques sont, plus ou moins, définitivement réglées. Néanmoins, à chaque instant, elles s'organisent de manière imprévisible dans le jeu, et sont impossibles à reproduire.

Le jeu musical existe dès lors qu'une démarche abstraite permet de dégager, à partir de phénomènes sonores concrets et organiques, des critères de ressemblance et de variation, que l'individu se représente mentalement. Ce jeu existant donc dans le mouvement où il se fait, l'émission successive des sons en présence dépendra à la fois du résultat de l'écoute intérieure de la personne émettrice et de ses gestes. Suivant la qualité énergétique du ou des sons perçus et émis dans un déroulement temporel, il sentira comment poursuivre son activité sonore.

Des jeux musicaux originels, Pierre Schaeffer en distingue quatre types principaux : « *Dans cette activité instructive antérieure à toute codification des structures, rythmiques ou mélodiques, on voit apparaître quatre jeux : deux d'entre eux sont relativement explicites, celui des rythmes et des hauteurs ; les deux autres, celui des timbres et celui des intensités, sont implicites.* » [12]

[12] SCHAEFFER (1966 : 45).

Dans la réalité, ces différentes opérations se font presque automatiquement, par le biais du va-et-vient perception-action déjà évoqué, et d'où, peu à peu, se dégagent des représentations mentales incitant à différencier les événements sonores musicaux.

A ce sujet, Pierre Schaeffer observait en outre que la répétition d'un même événement ainsi perçu et la variation qui en découle - du fait du comportement de l'émetteur -, crée un autre événement « *que nous sommes bien obligés d'appeler musical* »[13]

Si dans le rapport geste-musical, le jeu est bien un des facteurs primordiaux, il n'en est pas moins de l'élément temporel.

Du temps gestuel organique au temps musical

Dans l'organisation du musical, Brelet observait que « *La forme sonore, comme notre vie, est élan et arrêt alternés, une arabesque temporelle fragile qui est synthèse de souvenir et d'attente, permanence et renouvellement, habitude et novation.* »[14]

Cette organisation temporelle des éléments qui forment une musique, change selon les individus ou groupes d'individus, selon les lieux et même les époques. Or la musique est un don qui, pour reprendre l'expression de Stravinsky, « *nous est donnée dans le seul but d'établir un ordre dans les choses, y compris et en particulier la coordination entre l'homme et le temps.* » Néanmoins, chaque homme pense l'organisation du temps, en général, et celui musical, en particulier, en fonction de son expérience de ce facteur. Toutefois, partout, « *Le temps n'est pas pure addition de moments mais la synthèse d'une forme qui seule leur donne vie en leur donnant un sens.* »[15] Cette constante de l'expérience temporelle humaine est précisément faite de souvenir, d'instant et d'attente, laissant des traces dans notre mémoire.

En musique, tout son devient alors attente d'un autre ou entraîne vers un autre, soit directement, soit par l'intermédiaire d'un silence, ce, jusqu'au dernier son, au dernier silence. Cette forme sonore, nous fait ainsi vivre consciemment ces différents moments débarrassés de leur poids psychologique.

Qu'en est-il alors de gestes générateurs des sons musicaux ?

Du geste primaire (du musical latent) aux macro-gestes (du musical effectif) : pour une réalisation musicale.

En amont de toute réalisation musicale, se trouvent des gestes-moteurs ou gestes primaires. Ceux-ci sont, d'une certaine manière, porteurs du "musical latent". Par ce dernier qualificatif, il faut entendre le résultat, dans l'organisation temporel et spatial des événements sonores, des éléments extra-musicaux évoquant la musique. Il peut s'agir d'un geste, même muet, suggérant une sensation sonore en mouvement dans le temps.

La musique, qui en découle, est aussi une mise en jeu des sons en mouvement ayant une évolution dynamique dans le temps et dans l'espace. Ce résultat sonore, qui prend forme grâce à une série de gestes précis, est composé de différentes matières (sons lisses, rugueux, scintillants, épais, lourds, par exemple, dans un cheminement scalaire et harmonique donné) et différents paramètres : rythme (avec toutes sortes d'impulsions, de pulsations et de métriques), temps (durées, périodicités), intensité (densité ; sons compacts, aérés, fins, denses), timbre et hauteur.

Le geste, lui, demeure le phénomène par lequel le son existe. Il lui donne une forme, bien qu'abstraite. Comme pour la musique, ce geste émetteur ou générateur des sons implique, entre autres, énergie, mouvement, vitesse, dynamisme, temps, rythmes, pulsations, silence, contrastes. Par ailleurs, il joue toujours un rôle singulier dans le cheminement de la pensée musicale, en ce qu'il conditionne la

[13] *Id.*.
[14] BRELET (1949 : 472).
[15] *Ibid.* : 437.

concrétisation d'œuvre musicale. Il est également l'instigateur des formes musicales, mais aussi le moteur et la référence d'un comportement ou d'une attitude pouvant engendrer une idée musicale, son expressivité et son développement.

La musique naît donc de divers gestes qui produisent ses composantes sonores et demeurent le point de départ vers l'élaboration de ses *structures*. C'est alors qu'elle devient vivante par des énergies sonores – matières et mouvements - mises en jeu dans le temps et dans l'espace ou, comme le dirait Murray Schafer, dans le « paysage sonore »[16].

Cette vitalité est le fruit du dynamisme gestuel qui, de façon plus ou moins directe, peut appeler une sensation sonore. Il en résulte des mouvements qui provoquent une tension interne imprimant cette dynamique précise à un son, produisant même une musicalité latente.

Taper des mains ou des pieds, agiter, secouer, frapper ou taper avec un objet, gratter, pincer ou frotter sur un corps constituent des exemples de gestes qui produisent des "sensations" et des sons d'une certaine hauteur, durée, intensité, d'une certaine vitesse (lent, rapide), d'une certaine dynamique (avec différentes pulsations, différents rythmes), et d'un certain contraste (dont les sons brefs longs ou coulés).

Avec un tambour à peau, par exemple, on obtiendra, suivant l'ampleur du geste, une résonance plus ou moins grande. On pourra également faire un rapide glissement sur un des angles de la circonférence de la peau, ce qui donnera des sons de différents timbres et allures, auxquels on pourra imprimer une forme précise.

C'est ainsi que, dans une œuvre ou un chant donné, s'organisent , en tensions, ces effets dynamiques dans le temps et dans l'espace. C'est, en effet, d'une dynamique précise et intentionnelle qu'un son devient vivant, dynamique imprimée au matériau sonore par un geste porteur d'une certaine énergie. Le rythme qui en découle est également le résultat du jeu entre ces tensions. Plusieurs gestes peuvent alors être nécessaires à la création d'une phrase musicale. Ce sont là des gestes musicaux (physiques ou mentaux, vocaux ou instrumentaux).

Toute nouvelle conception musicale résulte de ces gestes. Même les musiques apparemment les plus éloignées de cette origine gestuelle (musiques calculées par ordinateur, musiques faites par synthétiseurs) sont imprégnées de cette relation geste-son, les petits gestes nécessai-res à la création d'une structure musicale étant remplacés par un calcul ou transformés en dessin par le compositeur (cf. la machine à composer de Xenakis).

Même pour une musique écrite, nous dirons avec J.E. Marie que :

> *L'écriture musicale occidentale est partie du geste qui permettait au chef de chœur de remémorer une courbe mélodique à sa chorale, ou au peuple chantant (chironimie). La courbe ainsi dessinée est devenue graphique. Puis le neume ainsi constitué s'est référé à une base représentée par une ligne.*[17]

Qu'elle soit perçue ou lue, la musique se révèle donc à nous dans le mouvement. Et le geste musical accompli n'est donc pas celui existant en soi comme une chose, mais comme un phénomène spontané ou non qui, sautant les intermédiaires - sans autre guide qu'un mouvement d'énergie sonore créée -, atteint son auditeur dont il soulève les émotions, frappe les sentiments, pour l'égayer, l'attrister ou l'extasier, en le transportant dans l'univers des harmonies pleines de souffle vital. La vitalité gestuelle se communique par des canaux vocaux ou instrumentaux manipulés par l'humain ou encore par le corps animalier (le chant d'oiseau par exemple).

[16] SCHAFER (1979).
[17] MARIE (1973 : 42-43).

La dynamique corporelle du geste peut être recherchée ou mise en corrélation avec les dynamiques sonores produites à la voix ou aux instruments musicaux.

Les gestes instrumentaux (voix et instrument de musique)

Il existe d'innombrables gestes instrumentaux, parmi lesquels pincer, pousser, souffler, tirer, marteler, glisser, taper ou frapper, rapper, bondir, entrechoquer, secouer ou agiter, faire un roulement, prononcer, déclamer, réciter et chantonner, autant de gestes dynamiques produisant divers sons notamment musicaux. Ils sont dépendant des gestes primaires (gestes psychiques) qui commandent leur action (jeu vocal, instrumental et gestuel du chef). Ce sont également là des possibilités qui confèrent au son certain pouvoir expressif qui enchante ou déchante, égaie ou attriste, charme ou agresse.

Avec la voix, on peut distinguer, entre autres, les gestes laryngo-buccaux, produisant toutes sortes de tons linguistiques, et même des systèmes de "mimèmes"sous-jacents aux différents mots, ainsi qu'aux différents cris ou onomatopées, qui comportent également une essence musicale[18].

L'ensemble des gestes vocaux et instrumentaux constituent des schèmes rythmiques oraux qui, avec leurs balancements parallèles et leurs éléments internes, jaillissent spontanément de l'organisme.

Le geste instrumental dépend d'un ensemble de mouvements spontanés du musicien qui imprime une dynamique au son produit. Ces mouvements sonores - formes pleines et fluctuantes – sont agencés pour arriver à une structure musicale cohérente. Il s'agit là de la composition ou de l'organisation précise et logique des forces vives sous-tendues de pulsations, de périodicité, de vitesse ou de métrique, de densité, de volume, de contraste, d'intensité, de durée, de silence, de hauteur et de timbre, que comporte la matière sonore sous forme de tensions.

Lesdits mouvements constituent des possibilités gestuelles agissant sur la voix ou à l'instrument que l'on a entre les mains. A telle qualité du geste correspond une certaine qualité sonore, jouant sur différents paramètres musicaux. Ainsi un geste juste produira-t-il un son juste, non pas celui à hauteur "juste", mais comportant une forme dynamique précise. Celle-ci, non seulement, correspond à ce que le joueur a voulu entendre intérieurement et faire entendre, mais imprime également quelques contrastes aux sons produits. Ce sont-là des contrastes liés aux dynamiques, comme ceux d'intensité fort-doux ou *crescendo-decrescendo*, sous l'impulsion de l'association des gestes primaires desquels résulte les macro-gestes musicaux correspondants, tels que monter/descendre, frotter/frapper, lier/détacher, pousser/ tirer, glisser/ramener vite, succession sonore/arrêt sonore ou silence.

Certains contrastes sont liés à des gestes instrumentaux, notamment, amples ou petits, légers ou appuyés, pour la production des sons de différente nature. Il existe aussi ceux liés aux timbres (qualité dynamique sonore) et ceux liés au dispositif du groupe ou à la performance musicale (jeu du musicien ou du chanteur), ainsi qu'aux gestes du chef de chœur ou du chef d'orchestre.

Faut-il souligner que les gestes d'un chef d'orchestre peuvent influencer ceux des musiciens, et par voie de conséquence, la dynamique des sons joués (lents, longs ou courts, *fortissimo* ou *piano*, des sons suspendus). Par ses gestes, il donne une forme aux interventions des exécutants. Par eux, il influence différents paramètres sonores produits. Il en est notamment ainsi des gestes désignant la durée, l'intensité, le rythme et les expressions. La vitalité des éléments musicaux ainsi exécutés proviennent du sens musical du chef d'orchestre et de l'énergie de ses gestes ou de ses mouvements. Il en est de même du déroulement ou de l'organisation du temps et de l'espace sonore.

Le résultat de cet ensemble de procédés fait la différence de qualité d'interprétation d'une même œuvre par différents chefs d'orchestres ou par différents interprètes.

---

[18] Parlant de D. Schnebel, Dominique et Jean-Yves BOSSEUR (2/1999 : 124) indiquent qu'un des apports essentiels de ce compositeur *« demeure son travail sur la voix. [Ce dernier recourt à la] Glossolalie, terme théologique signifiant don des langues, parvient à se situer entre musique et parole, à éprouver le "parler comme musique" et "la musique comme langage", où ce qui est à saisir est le geste de parler et non le son. »*

Le geste peut ainsi être déterminant dans la réalisation de la forme, du genre, et même du style musicaux. Le geste pour une musique de cirque ou celle de masque n'est pas le même que pour la musique symphonique ou pour le concerto. Celui pour matérialiser un ostinato (geste d'un rythme régulier et quasi immobile) ne sera pas le même pour un *capriccio* à la Paganini (au rythme irrégulier et immobile). Il en est ainsi du rendu d'une forme ouverte par rapport à une forme fixe.

L'infinité de gestes, de matériaux et d'environnements sonores (univers naturels et artificiels, environnement citadin ou campagnard) ouvre la voie à une infinité de styles de musiques.

En guise de conclusion

Nous venons de le voir, le geste musical est un phénomène complexe d'interactions, de conceptions et de structurations des sons d'essence musicale. Or le son est signe de mouvement. Il se manifeste comme une force, une énergie en déplacement. Sa forme est une dynamique se structurant dans l'espace et évoluant dans le temps. Ceci s'applique bien sûr pour les sons de toute provenance, même sans intervention humaine (sons de la nature, sons mécaniques, par exemple, obtenus à l'aide des moyens électroniques et informatiques).

Le geste musical, comme l'indique son nom, est acte qui imprime une vie au son, le rendant musical ou non aux oreilles de qui le perçoit ainsi.

De tous les gestes générateurs du musical, le geste vocal est sans doute le plus proche de la pensée musicale immédiate. Il permet une invention illimitée de timbres, une maîtrise du temps directement liée aux pulsions les plus profondes de l'être. Du geste vocal sont nées les premières mélodies du système musical de l'homme. En lui sont déjà contenues toutes les possibilités musicales : mélodies, timbres, attaques, sens du temps.

Puis, vient le geste instrumental, qui est plus limité puisque totalement dépendant de l'instrument joué par le musicien. Moins immédiat, intermédiaire entre la pensée et le son, il nécessite et favorise une écoute plus détachée des pulsions premières. Avec le geste instrumental, le son est déjà un peu « en représentation ». Il passe dans un outil dont on n'est plus totalement maître et qui a sa vie propre. De la manière dont l'acteur – musicien – pose son doigt sur la touche de piano ou tire son archet sur les cordes, va dépendre la qualité du son. En jouant avec lui, l'instrumentiste « apprivoise » son instrument et, connaissant de mieux en mieux ses possibilités et ses réactions, il en tire des sons de plus en plus musicaux.

On comprend alors que le musical humain soit une forme d'expression créée par une gestualisation mémorisée et rendue intelligible par le biais des mimèmes, autrement dit que tout soit un jeu de multiples gestes par lesquels le matériau musical prend vit. Même les chants animaliers, en l'occurrence ceux d'oiseaux, sont des subtils échos sonores réverbérés par des mécanismes gestuels interactionnels les concrétisant.

Ainsi, les gestes musicaux physiologiques et physiques jouent un rôle singulier dans le cheminement de la pensée musicale et dans le conditionnement de la réalisation des œuvres musicales. Ils en sont aussi des instigateurs de certaines de leurs formes et demeurent la référence à la fois d'un comportement et d'une attitude biologico-physiques qui engendrent une idée musicale et son développement, structurés en phrase, en mélodie, en rythme ou en harmonie.

De la réalisation à l'écoute de la matière qui en découle, tout passe par ces gestes ou par leur l'image, par le biais desquels s'élaborent des structures bien précises et se détermine un territoire musical.

Le musical dépend ainsi d'un ensemble des mouvements spontanés qui insuffle une énergie dynamique au son produit.

De cette dynamique naît une tension interne qui donne de la vitalité au son, ainsi qu'une musicalité latente. Taper sur le corps, les mains ou les pieds ; agiter, frapper, gratter un objet, frotter sur un corps

quelconque constituent quelques exemples gestuels qui produisent des "sensations" et des sons d'une certaine hauteur, durée (avec une impulsion rythmique et métrique précise), intensité, densité (dont le son compact, aéré, fin ou dense), vitesse (lent/rapide), dynamique (doux/fort, avec différentes pulsations et récurrences, différents rythmes), et d'un certain contraste (sons brefs ou longs, coulés ou détachés, vibrés ou fades). Leur attaque (dure, douce, molle, forte ou faible) détermine le déroulement futur, ainsi que la courbe mélodique du son.

Les mouvements qui en résultent sont des possibilités gestuelles liées à la voix ou à l'effort physique du musicien agissant sur l'instrument. De la qualité du geste dépendra la qualité du son émis, avec une interférence sur ses différents paramètres.

Même les musiques apparemment les plus éloignées de cette origine gestuelle (musiques calculées par ordinateur, musiques synthétisées) sont imprégnées de cette relation geste-son, la somme de gestes nécessaires à la création d'une phrase musicale étant ainsi remplacée par un calcul ou transformée en dessin comme le fit Xenakis à travers sa machine à composer.

Ainsi, nos différents gestes contribuent à l'éclosion de toutes sortes des sons vivants qui nous entourent ou agissent en nous, bien que chacun d'eux ne revêt pas la même importance. C'est le travail de la perception et de l'organisation du matériau sonore capté ou imaginé par chacun – l'art de sons – qui permet d'explorer leurs différentes possibilités et de leur donner un sens musical. Ces gestes deviennent ainsi musicaux, et la musique vivante, par le truchement de leurs énergies sonores fluctuantes et agencées, qui sont exprimées en matières et mouvements et mis en jeu dans le temps et dans l'espace, dans le « paysage sonore »[19].

Références

ANDREANI Evelyne
1979 *Anti-traité d'harmonie*. Paris : UGE, coll. 10-18, Série Esthétique.
BLACKING John
980 *Le sens musical*. Paris : Minuit, coll. Le Sens commun.
BOSSEUR Jean-Yves et Dominique
2/1999 *Révolutions musicales*. Paris : Minerve.
BOULEZ Pierre
2/1987 *Penser musique aujourd'hui*. Paris : Gallimard.
BRELET Gisèle
1949 *Le Temps musical*, 2 vol.. Paris : PUF.
CAGE John
1961 *Silence*. Paris : Denöel, coll. Les Lettres Nouvelles.
CHATEAU J.
1975 *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*. Paris : J. Vrin.
CHION Michel
1980 *Pierre Henry*. Paris : Fayard-Sacem, coll. Musiciens d'aujourd'hui.
COMBARIEU J.
1927 *La musique, ses lois, son évolution*. Paris, Flammarion.
COTT John
1979 *Conversations avec Stockhausen*. Paris, Ed. J.-C. Lattès, coll. Musiques et Musiciens.
FRANCES Robert
1972 *La perception de la musique*. Paris : J. Vrin.
JOUSSE Marcel
1974 *L'Antropologie du geste*. Paris : Gallimard, coll. Voies ouvertes.
KANDINSKY W.
1970 *Point, ligne, plan*. Paris : Denoël-Gonthier, Coll. Médiations.

[19] Expression de Murray Schafer.

LABAT Jean-Baptiste (R.P.)
1728 *Nouvelle Relation de l'Afrique occidentale contenant une description exacte du Senegal* & *des Païs situés entre le Cap-Blanc & la Riviere de Serrelionne*, II. Paris : G. Cavelier.
MARIE, Jean-Etienne
1973 « Sur quelques problèmes de notation », *Musique en jeu*/13 : 42-43.
MATRAS., J.-J.
1972 *Le son*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?/293.
MURRAY SCHAFER, Robert, *Le paysage sonore*, Paris, Ed. J.-C., Lattès, coll. Musiques et Musiciens, 1979.
RENERAD Claire
1982 *Le geste musical*. Paris : Hachette/Van de Velde.
ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe*. Paris : Gallimard.
SCHAEFFER Pierre
1966 *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, coll. Pierre Vives.
STOIANOVA Ivanka
1978 *Geste – texte – musique*. Paris : UGE, coll. 10-18.
XENAKIS Iannis
1971 *Musique-Architecture*. Paris : Casterman-Poche, coll. Mutations –Orientations.
1973 *Musique en jeu*/13.
1960, NRF *Histoire de la musique*, en 2 vol., Encyclopédie de la Pléiade.