

Vers une technique *en* mouvement

**Quelques spécificités
de la technique du tiré
pour la cithare et le psaltérion à accords**

Catherine Weidemann

Vers une technique *en mouvement*

1. Historique

À travers l'histoire, aucune technique instrumentale n'est restée figée. Bien au contraire ! Les instrumentistes ont cherché à l'améliorer en la voyant comme un champ d'expérimentation où leur créativité n'a pas eu de limite¹.

La cithare à accords n'échappe pas à ce processus historique. Issue de la cithare de concert qui se joue en buté, il était donc normal que les premiers pas de sa technique se construisent autour du buté. Cependant, les contraintes instrumentales ne sont pas identiques, et ainsi, il est aussi tout à fait naturel que d'autres manières de jouer soient apparues pour la cithare à accords.

Ces différences de technique sont inévitables. Elles ne devraient plus être sources de litiges, mais d'expérimentations et de réflexions personnelles, car elles peuvent aussi avoir des aspects qui se recoupent, qui s'éclairent réciproquement ou qui peuvent être complémentaires. La cithare à accords a besoin d'observations détaillées et d'explications fondées sur de solides connaissances.

2. Mettre en question pour progresser

L'ouverture intérieure est une clé essentielle pour questionner, améliorer, approfondir l'observation du corps et modifier une manière de faire jugée à un moment donné comme *moins efficace*. La confrontation entre des techniques différentes est nécessaire pour trouver celle qui **me** convient le mieux. Progresser est ainsi un chemin où la technique évolue en permanence sans se figer.

¹ Pour le violon, Paganini est exemplaire. Avec ses Etudes et Caprices, la technique de l'instrument a fait un bon en avant.

Rencontrer différents professeurs est une richesse. Car chacun offre un autre regard sur la technique instrumentale et sur l'interprétation. Chacun permet de dépasser certaines difficultés personnelles. Le cithariste est libre de choisir l'enseignant avec lequel il est en confiance pour progresser. Il faut le rappeler : aucun instrumentiste professionnel ne s'est formé auprès d'un seul professeur.

3. Décrire la technique : pincé, buté ou tiré ?

La cithare fait partie des instruments à cordes *pincées*, qui se distinguent des instruments à cordes *frottées* (avec un archet, comme la famille des violons) et à cordes *frappées* (par une mailloche ou un petit marteau comme le piano). Depuis plusieurs siècles, cette terminologie classe les familles instrumentales en spécifiant la *manière de mettre une corde en vibration*, sans faire référence pour autant à un mouvement.

Dans le groupe des instruments à cordes *pincées*, on distingue encore les instruments munis d'un manche – comme la guitare, la mandoline ou le luth – les instruments sans manche – comme le psaltérion, la cithare, la harpe ou la lyre – et les instruments à clavier – comme le clavecin, l'épinette ou le virginal.

Dans le groupe des instruments *sans manche* à cordes *pincées*, la *lutherie* distingue les cithares des harpes. Tout instrument avec des cordes tendues *sur un arc* appartient à la famille des harpes. Lorsque les cordes sont tendues *sur une table d'harmonie*, il s'agit d'un instrument de la famille des cithares dont le psaltérion à accords fait partie.

Pour le jeu de la cithare à accords, deux *mouvements* du doigt sont utilisés : le *buté* et le *tiré* que certains appellent aussi *pincé*². Le terme *buté* décrit le mouvement *latéral* du doigt qui *bute* contre la corde voisine. Le terme *tiré* décrit le mouvement *vertical* de la mise en tension de la corde. Dans les deux cas, la corde n'est ni *frottée* ni *frappée*. Elle est *pincée*, c'est-à-dire qu'elle est mise en vibration « *en l'écartant de sa position d'équilibre*³ ».

2 À mon avis, de manière abusive en faisant référence à la terminologie décrite plus haut. Par expérience, le terme *pincé* ne décrit pas bien le mouvement qui est réalisé, étant donné que deux doigts sont en principe visualisés pour pincer un objet (pouce et index). Chez les violonistes, le terme *frotter une corde* n'est pas utilisé pour qualifier ou décrire le mouvement de l'archet. S'il est employé, ce sera davantage pour décrire le nettoyage des cordes, ce qui n'a rien à voir avec son sens plus ancien. Il y a sans doute ici une évolution de la langue depuis le XVII^e siècle, comme on peut aussi le voir avec le terme *toucher* le clavecin qui, en français, a évolué au cours des siècles vers *jouer* le clavecin.

3 Définition proposée dans le *Larousse de la musique* (1982) Vol. 1, p.385, Paris : Librairie Larousse.

4. Quel mouvement utiliser : *buté* ou *tiré* ?

Personnellement, je n'utilise le buté qu'avec le pouce pour lequel ce mouvement est naturel en fonction de ses groupes musculaires. Il n'en est pas de même pour les quatre autres doigts. En tant que violoniste, j'ai passé de nombreuses années à travailler la technique de l'archet qui repose sur une parfaite mobilité du poignet et des doigts. Avec le psaltérion, il m'était ainsi naturel de chercher une souplesse globale où chaque articulation reste mobile, de l'épaule à la dernière phalange des doigts.

Le tiré que je propose, avec sa technique d'anticipation, se situe dans cette recherche. Cependant pour d'autres personnes, le buté de l'index à l'auriculaire peut être un mouvement adéquat. Dans le but de construire des ponts entre les techniques de mouvements, les recueils d'exercices *Pas à Pas*⁴ donnent également quelques indications particulières pour ceux qui jouent en buté.

4 WEIDEMANN Catherine, *Pas à Pas*, Éditions Psalms. Les recueils 1 à 4 sont publiés à ce jour. D'autres suivront.

Technique de la main droite

Mettre une corde en vibration est loin de se résoudre à un simple mouvement de doigts. Un enseignement instrumental devrait intégrer une approche globale du corps avec ses perceptions sensorielles, ses mouvements détendus, sa statique et sa respiration¹. Dans le cadre de cet article, seule la technique de la main droite est approfondie.

1. Critères pour construire une technique de jeu

Trois critères simples mettent en évidence les limites d'une technique instrumentale et la direction à chercher pour l'améliorer :

1. Le premier critère, valable pour tous les instruments de musique, est la *détente musculaire*, non seulement de la main, mais aussi de l'ensemble du corps. La qualité sonore lui est directement liée : il n'y a pas de beau son ni de variété de timbre sans le fondement de la détente corporelle. La dextérité des doigts est aussi liée à la détente de l'ensemble du corps qui contribue à éliminer les freins entre les doigts. À la longue, le manque de détente provoque des pathologies bien connues chez les musiciens.
2. Le second critère est la *mobilité* de chaque articulation. Lorsqu'une articulation est *figée* dans une position donnée, le jeu instrumental acquiert difficilement de la souplesse. Si un doigt d'appui est utilisé, il doit être stable en restant souple, sans impliquer l'immobilité de certaines articulations². Cette mobilité va de pair avec la détente. Conjointement, chacune permet une souplesse de jeu, pas seulement au niveau de la main, mais aussi de l'ensemble du corps.
3. Le troisième critère est l'intégration de la *proprioception*³. L'objectif de jouer un jour sans le contrôle des yeux est primordial et doit organiser autant la manière de travailler que celle de tenir la main au-dessus des cordes. C'est un critère efficace pour distinguer les *tirés*.

1 C'est l'objectif de l'ouvrage *Corps en jeu* qui propose des analyses très fines de la technique de la cithare à accords.

2 Pour les instruments à vent, le pouce – qui doit rester souple – prend souvent le rôle de doigt d'appui (trompette) tout en ayant aussi parfois une part de mouvements (flûte à bec). La mobilité de chaque articulation du pouce est aussi primordiale pour la technique de l'archet des instruments à cordes, pour lesquels un pouce bloqué en extension est la première cause de difficultés techniques. Pour la cithare, l'immobilité du pouce entre ses deux phalanges et/ou le même écartement entre le pouce et la paume peut être une source de tendinite de la masse musculaire du pouce.

3 Sensibilité qui permet de déplacer un segment corporel sans l'aide des yeux.

2. Le fondement du contact avec la corde

Le **buté** possède cet avantage intrinsèque d'avoir clairement un mouvement en deux temps : le doigt se pose, puis il bute contre la corde voisine. Les écarts entre les doigts se construisent par le contact d'un doigt (le pouce ou un autre) qui prend un rôle d'appui fixe à partir duquel un autre doigt se pose.

Le **tiré** ne nécessite pas automatiquement une pose du doigt bien distincte du mouvement de mettre la corde en vibration. En ce cas, les doigts ont tendance à jouer du *note à note* ou du *corde à corde*. Les yeux restent alors toujours indispensables à la sécurité du jeu, car les intervalles ne se construisent pas clairement dans la main. Seul ce mouvement en deux temps (poser le doigt avec le poids du bras vertical, puis jouer) qui dans le tiré est un *mouvement d'anticipation*, permet de construire la sensation des intervalles et assure la rapidité des doigts. Tous les tirés ne sont donc pas équivalents.

Que ce soit en *tiré* ou en *buté*, le **juste contact** entre le doigt et la corde s'obtient par l'utilisation du *poids du bras*⁴ qui n'est pas tenu en l'air mais qui *transmet* aux doigts son poids sur les cordes par sa détente. Base incontournable pour une technique souple et tonique, la musculature de l'épaule est alors libre de mouvements.

3. La juste position de la main droite au-dessus des cordes

Une solide technique ne peut se passer d'un travail d'intégration des cinq doigts pour construire une main unifiée où *chaque doigt* trouve sa place au-dessus des cordes. Cette position optimale est dépendante de la morphologie de chaque main avec ses longueurs de doigts différentes. Quelques repères :

- **Respecter l'arche naturelle de la main**⁵ en conservant une courbure (flexion) à peu près similaire des doigts, qui jouent alors sur une large diagonale⁶. La main n'est pas plate, mais est arrondie et est légèrement inclinée vers l'auriculaire.
- **Éviter le creux du poignet** qui bloque l'articulation. L'index et le majeur avec leurs métacarpes restent dans l'alignement de l'avant-bras. Le poignet reste mobile et joue son rôle de suspension⁷.

4 Cf. *En chemin vers ton jeu*, fiche D1 et suivantes où chaque articulation est mise en mouvement séparément.

5 La perception de l'arche de la main permet de trouver une unité de jeu avec les cinq doigts.

6 Pour jouer par exemple un demi-ton entre l'annulaire et l'auriculaire : lorsque le 5^{ème} doigt est particulièrement court, son contact sur la corde peut être 3 à 5 cm plus bas que le contact du 4^{ème} doigt.

7 Cf. *En chemin vers ton jeu*, S5, p. 16.

- **Observer la diagonale propre au pouce** (angle d'ouverture).
- **Sentir l'écartement entre les doigts.** Entre le pouce et l'auriculaire⁸, la main peut s'ouvrir et jouer facilement une octave, et même une dixième.

4. La mobilité de chaque articulation

Un mouvement *présent*, à la fois tonique et souple, repose sur la mobilité et l'indépendance de chaque articulation du bras. Il suffit d'une articulation bloquée pour que l'équilibre entre tonicité et souplesse soit perturbé.

Pour cette raison, observer uniquement le doigt qui joue la corde est beaucoup trop réducteur. Le bras doit être envisagé dans son ensemble avec ses puissants ancrages sur le tronc : la musculature qui lui donne sa force s'insère sur les côtes, les vertèbres, les omoplates, les clavicules et la base du crâne.

L'indépendance entre les articulations permet encore de sélectionner les muscles nécessaires à un mouvement précis, de doser le tonus pour obtenir une certaine qualité sonore, et de détendre une articulation qui est en train de se crispier.

Apprendre à mettre une corde en vibration avec différents groupes musculaires est essentiel. Le doigt joue alors en étant parfaitement détendu, sans toujours initier lui-même le mouvement.

5. La technique du tiré

Le tiré n'a pas besoin d'un appui fixe. S'il procure davantage de détente, cette absence d'appui fixe peut aussi produire un jeu de notes à notes, avec un mouvement bien souvent identique impliquant plusieurs articulations. Les yeux restent alors indispensables pour l'orientation sur les cordes. La perception des intervalles entre les doigts ne peut se construire.

Avec le tiré, la *technique de l'anticipation* motrice⁹ est importante. Elle n'est pas à confondre avec des points d'appui qui stabilisent la main. Chaque doigt se pose, seul ou en groupe avec d'autres doigts, et joue ensuite en quittant la corde. L'anticipation motrice fait partie des techniques de travail permettant une assimilation profonde des mouvements des doigts. Elle procure une grande sécurité de jeu.

8 Dans cette situation, l'arche de la main est particulièrement perceptible.

9 Largement expliquée et utilisée dans les recueils *Pas à Pas*, et avec de nombreux détails et différentes techniques de travail dès le recueil 3.

Le *tiré* utilise aussi les *appuis rythmiques* de la pulsation musicale : le doigt qui joue sur un appui rythmique se démarque des autres.

6. Les mouvements du tiré

Pour jouer une corde chromatique en tiré – index-auriculaire – *En chemin vers ton jeu*¹⁰ distingue cinq mouvements qui se différencient entre eux sur plusieurs plans : articulations et groupes musculaires mis en jeu, qualité sonore, détente produite dans certains muscles, précision, souplesse et rapidité. Intégrer cette diversité de mouvements est important autant pour des raisons de couleurs musicales que de détente.

Pour ceux qui jouent en buté, ces mouvements en tiré permettent de détecter les articulations du bras qui ne sont pas suffisamment mobiles et de développer la sensation d'une main très détendue. Le buté peut ensuite trouver une meilleure souplesse.

Voici un rapide descriptif :

- **La rotation de l'épaule** : ce mouvement détend tout le bras avec ses insertions musculaires sur la poitrine et le dos, incluant également la musculature entre l'omoplate et les vertèbres dorsales. C'est un *mouvement de détente* pour l'ensemble du bras et de la ceinture scapulaire. Il contribue à la souplesse des doigts et produit des sons très doux convenant bien pour des fins de phrases.
- **La flexion du coude** : ce mouvement détend la main, le poignet, l'avant-bras, voire même la musculature de l'épaule lorsque le mouvement est grand. C'est un *mouvement de détente* de l'ensemble du bras. Musicalement, il est très utile en fin de phrase ou de motif, voir même sur toutes les notes longues pour augmenter la détente. Il produit des sons très amples.
- **La supination** : l'avant-bras pivote sur son axe (mouvement des marionnettes). Ce mouvement est précis, énergique et rapide. Le poignet reste plat¹¹, la main est dans l'axe de l'avant-bras. Les muscles supinateurs¹² de l'avant-bras réalisent ce mouvement et permettent aux fléchisseurs des doigts de se reposer¹³. Le son produit est très cristallin. Pour des groupes

10 Se référer aux fiches techniques *Main droite* (p. 29-35) dans *En chemin vers ton jeu*.

11 En position intermédiaire.

12 Les muscles supinateurs tournent la main pour que la paume regarde le ciel (position du serveur qui tient un plateau). Avec les muscles pronateurs, la paume regarde le sol.

13 L'utilisation du mouvement de supination/pronation est proposé en eutonie par Gerda ALEXANDER pour détendre les muscles des doigts qui ont été *malmenés* par un usage intensif chez les musiciens.

de notes rapides, il met très bien en évidence l'appui sur le temps fort (appui rythmique).

- **La flexion du poignet** : ce mouvement détend les doigts, le pouce et le poignet. Il est très utile lorsque les extenseurs des doigts et du poignet travaillent trop¹⁴. Comme la position de l'avant-bras ne change pas, il peut aussi être utilisé à l'intérieur d'une phrase musicale pour détendre rapidement les doigts lorsqu'ils se crispent.
- **La flexion des doigts** : le mouvement est rapide en gardant le poignet plat. La main garde sa position au-dessus des cordes et reste toujours dans l'axe de l'avant-bras¹⁵. Comme c'est le mouvement le plus petit, – celui qui entraîne le moins de déplacement entre le doigt et la corde –, c'est aussi le mouvement le plus utilisé, surtout dans la vitesse. C'est le plus difficile à réaliser précisément dans la détente, sans faire intervenir d'autres mouvements.

En jouant une partition, ces mouvements se combinent les uns aux autres pour trouver la souplesse corporelle nécessaire à la respiration de la musique. Ils donnent une autonomie à chaque articulation et permettent de trouver un jeu détendu à partir duquel les intervalles peuvent se construire entre les doigts, sans tension inutile. Lorsque les doigts jouent rapidement ou lorsque les yeux ne contrôlent pas la main droite, c'est essentiellement la flexion des doigts qui est utilisée de manière souple.

7. Technique du buté pour le pouce

Le pouce a une musculature spécifique, – totalement indépendante de celle des autres doigts –, qui lui accorde une autonomie de mouvements très large. Constitué de deux phalanges et d'un métacarpe (trois os), chacune de ses articulations doit rester mobile et souple pour produire un son doux et chaleureux (principe de la mobilité de chaque articulation).

Le pouce de la main droite peut aussi parfois jouer en tiré (sans appui fixe et en quittant la corde) lors d'ornement ou de passage rapide. Mais dans la majorité des cas, le pouce bute contre la corde suivante. Sa mobilité et sa détente sont dépendantes du point d'appui donné par les doigts (index-auriculaire). Lorsque cet appui est manquant ou insuffisant, la musculature du pouce se tend davantage.

Un pouce immobile en extension (trop tendu) ou en flexion (trop plié) peut produire une sensation de frein dans la masse musculaire, ou de pince entre le

14 Sensation de chaleur ou de tension musculaire sur la face postérieure de l'avant-bras.

15 En position intermédiaire.

pouce et les doigts. Pour l'éviter, la technique du pouce doit intégrer sa grande mobilité en s'écartant largement de la paume et en passant sous la paume de la main en direction de l'auriculaire¹⁶. Lorsque chacune de ses trois articulations sont détendues et mobiles, il est possible de doser le tonus pour obtenir les couleurs musicales voulues.

8. Intervalles et écarts entre les doigts

Dès le moment où deux notes sont enchaînées avec deux doigts différents, un écart se construit entre ces deux doigts. Sur une cithare à accord, cet écart correspond à un intervalle précis **toujours** identique¹⁷. En tiré, les informations proprioceptives se construisent précisément en lien avec l'intervalle musical¹⁸.

Pour chaque intervalle jusqu'à la quinte, la main conserve une position identique au-dessus des cordes, quelle que soit la structure mélodique. Ces intervalles de base doivent donc être parfaitement identifiés avec les cordes sous les doigts.

Une main *présente* et souple sur les cordes permet de bien sentir l'écart entre les doigts posés et d'associer cette sensation à un intervalle précis. Lorsque cet intervalle est reconnu visuellement et auditivement, les distances entre les doigts sont ainsi reliées et comprises par les différentes perceptions sensorielles.

9. Groupements de doigts

Les automatismes ne se construisent pas uniquement par une relation entre deux notes (intervalle), mais aussi par la manière dont les doigts *se regroupent* entre trois, quatre ou cinq notes. La place du demi-ton est essentielle, car elle modifie autant la sensation dans la main que la facilité à poser les doigts par groupe.

16 La technique proposée dans *En chemin vers ton jeu* repose sur ce principe. Pour la main gauche, le crabe, les ouvertures et le passage du pouce intègrent ces mouvements pour éviter une fixation pouce-doigts avec un mouvement en pince. Le mouvement de souplesse *La balance des pouces* (S6) développe cette sensation.

17 Car la distance entre deux cordes correspond toujours à un intervalle d'un demi-ton. Ce principe moteur n'est pas valable pour un instrument comme le piano où deux touches blanches l'une à côté de l'autre peuvent correspondre à un demi-ton ou un ton.

18 Le buté, avec son point de départ et d'arrivée qui modifie les écarts dans la main, ne permet pas une organisation aussi claire des informations proprioceptives. Des explications détaillées sont données à ce sujet dans *Corps en Jeu*.

Apprendre à identifier ces *groupements de doigts*¹⁹ permet de mieux les sentir dans la main, de jouer plus rapidement et avec moins d'erreurs à partir de *schémas moteurs* connus.

Le doigt qui joue sur le temps fort prend le rôle de *doigt d'appui*²⁰ à partir duquel les autres doigts s'écartent à une distance d'un ton ou d'un demi-ton. Son rôle est important pour l'apprentissage de la vitesse.

10. Grands intervalles et déplacements

Avec les intervalles plus grands que la quinte, le pouce et l'auriculaire peuvent très facilement s'écarter des autres doigts de la main, qui prend alors une position plus large au-dessus des cordes.

Entre les aigus et les graves du chromatique, différentes techniques de déplacement se développent. Elles sont basées sur l'ouverture et la fermeture de la main, ainsi que sur le passage du pouce.

11. Le tiré : une technique solide qui se construit

Par l'anticipation motrice conjuguée avec la proprioception des intervalles et des groupements de doigts, le tiré acquiert une précision de mouvement qui lui donne une grande solidité et qui procure une sécurité de jeu. Les va-et-vient incessants des yeux entre la partition et les cordes s'amenuisent. Garder les yeux sur la partition devient une compétence possible.

Le tiré, spontanément utilisé au départ par les débutants, ne peut donc être comparé au tiré qui se construit autour de l'anticipation motrice. Il ne suffit pas de tirer les cordes de la cithare pour acquérir une technique solide, comme il ne suffit pas de souffler dans une flûte pour devenir flûtiste.

L'anticipation motrice rapproche aussi le tiré du buté avec son incontournable pose préalable du doigt. Cependant, des différences essentielles subsistent et doivent être finement observées. En voici quelques unes :

19 Exercices travaillés dans les *Pas à Pas* 3, 4 et 5. Cette expression est largement utilisée dans l'apprentissage du violon pour lequel l'intonation est directement liée à la conscience précise des écartements entre les doigts (proprioception). Cette expression m'apparaît également correcte pour le psaltérion qui demande aussi une conscience fine des écartements entre les doigts vu la quantité et le rapprochement physique des cordes.

20 Le *doigt d'appui* en tiré n'est donc pas le doigt qui reste posé pour permettre le jeu en buté. Dans le jargon musical, on parle des *appuis* sur les temps forts, qui ont un rôle primordial pour la pulsation. Le doigt d'appui est ici lié à ce champ sémantique.

- Le mouvement qui met la corde en vibration est vertical dans le tiré et reste dans l'axe du bras. Il est latéral dans le buté et s'écarte de l'axe du bras.
- Par voie de conséquence, la direction de l'appui du doigt sur la corde est également verticale dans le tiré et latérale dans le buté.
- Dans le buté, un appui (avec un autre doigt ou le poignet) est donc toujours nécessaire pour compenser la force latérale et stabiliser la main.
- Dans le tiré, le mouvement dans l'axe du bras minimise le déplacement latéral de la main. La stabilité provient de l'ensemble de la musculature du bras et du tronc ainsi que de l'utilisation du poids du bras sur les cordes. Un autre appui sur l'instrument n'est donc pas indispensable.
- Dans le buté, le doigt possède deux positions latérales : celle de départ et celle d'arrivée sur la corde juste à côté. Ces deux positions ne facilitent pas la construction des intervalles à partir de la proprioception. Pour certains citharistes, ce manque de clarté des informations sensorielles produit un contrôle constant des yeux sur les doigts.

Dans le tiré, le doigt reste au-dessus de sa corde après avoir joué (mouvement vertical). En raison de cette position, les informations proprioceptives peuvent s'associer plus facilement avec celles des autres canaux sensoriels selon la logique de la construction des intervalles.

Vers une technique de travail

En tant qu'enseignants de la cithare à accords, nous devons dépasser les conflits d'école entre *buté* et *tiré* en cultivant la tolérance, et en invitant à l'observation et à l'expérimentation. Ces deux mouvements, *buté* et *tiré*, devraient être analysés dans le but de trouver une *position dynamique* des mains sur les cordes en cherchant à mieux comprendre leurs avantages et leurs limites respectives.

Comme nous nous adressons essentiellement à des adultes, nous devons aussi proposer une *technique de travail* fondée sur la compréhension du corps et de la musique. Le mouvement devrait être abordé en analysant ses interactions multiples avec les canaux sensoriels. La position globale du corps devrait être également décortiquée pour mettre en évidence son influence, non seulement sur la souplesse des mouvements, mais aussi sur la respiration et la perception de la pulsation. Des notions de solfège et d'harmonie devraient aussi être intégrées pour favoriser une meilleure compréhension du texte musical, sans laquelle l'interprétation ne peut se construire.

Comment travailler et *comment jouer* sont deux questions indissociables dans la didactique avec les adultes : enseigner une méthode de travail assure de réels progrès à nos élèves. Cultiver le plaisir de jouer façonne la base indispensable du travail personnel. Une relation positive et encourageante avec l'élève est sans conteste le terreau fertile sur lequel tout se construit.

Dans ces conditions, les enseignants de la cithare à accords contribueront au développement de la technique instrumentale, comme l'histoire le montre pour d'autres instruments. Cela suppose aussi que les enseignants mettent en question leur propre technique et se nourrissent d'observations très précises sur lesquelles peut s'édifier une *technique de travail* qui dépasse largement la manière de mettre une corde en vibration. Nos conflits d'écoles pourront ainsi être dépassés.

Résumé

À travers l'histoire, aucune technique instrumentale n'est restée figée. La cithare à accords n'échappe pas à ce processus. Ses différences de technique sont ainsi normales. Pour sortir des oppositions, des observations très fines et des explications fondées sur de solides connaissances doivent construire sa technique et sa pédagogie.

Mettre une corde en vibration est loin de se résoudre à un simple mouvement de doigts, mais implique le corps entier qui doit apprendre à *s'accorder* avec l'instrument pour trouver un équilibre corporel harmonieux, source d'un jeu libre et épanouissant. Par conséquent, l'enseignement de la cithare ne peut se passer d'une approche d'intégration du corps dans son entier, avec ses perceptions sensorielles, ses mouvements détendus, sa statique et sa respiration. Sur cette base, le tiré est une technique solide qui se construit. Un de ses fondements est l'anticipation motrice liée à la sensation des intervalles et des distances dans la main.

Enfin, la cithare étant jouée essentiellement par des adultes, sa pédagogie doit intégrer une méthodologie qui enseigne « comment travailler » en donnant le cadre didactique qui permet de progresser.

Table des matières

Vers une technique <i>en</i> mouvement	3
1. Historique	3
2. Mettre en question pour progresser	3
3. Décrire la technique : pincé, buté ou tiré ?	4
4. Quel mouvement utiliser : <i>buté</i> ou <i>tiré</i> ?	5
Technique de la main droite	6
1. Critères pour construire une technique de jeu	6
2. Le fondement du contact avec la corde	7
3. La <i>juste</i> position de la main droite au-dessus des cordes	7
4. La mobilité de chaque articulation	8
5. La technique du tiré	8
6. Les mouvements du tiré	9
7. Technique du buté pour le pouce	10
8. Intervalles et écarts entre les doigts	11
9. Groupements de doigts	11
10. Grands intervalles et déplacements	12
11. Le tiré : une technique solide qui se construit	12
Vers une technique de travail	14
Résumé	15