

> CENTRE NATIONAL DE LA DANSE
DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE CHORÉGRAPHIQUE

La formation musicale des danseurs

> CAHIERS DE LA PÉDAGOGIE
DÉCEMBRE 2000

Préambule

- > Les cahiers de la pédagogie ont pour objectif d'accompagner la formation des danseurs et des professeurs de danse. Ils proposent des programmes d'enseignement et des méthodes pédagogiques.
- > Le Centre national de la danse a édité dans sa collection Cahiers de la pédagogie L'éveil et l'initiation à la danse, Les acquisitions techniques en danse contemporaine, Grammaire de la notation Laban (Cinétographie Laban), volumes I et II, Grammaire de la notation Benesh.
- > Ce cahier a été rédigé par une commission composée de Henriette CANAC, Laurence COMMANDEUR, Jocelyne DUBOIS et Claire ROUSIER.

Henriette CANAC, après une formation initiale de pianiste, se dirige vers la formation musicale (titulaire du Certificat d'Aptitude). Elle est alors nommée professeur au CNR de Boulogne-Billancourt où elle enseigne aux musiciens et aux danseurs depuis 1978. Parallèlement à cette activité, elle a été professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (en pédagogie), directeur adjoint du Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt, responsable de formation avec Françoise DUPUY à l'IFEDM/danse de Paris, Responsable de préparation au Diplôme d'État de Formation Musicale des danseurs et au Diplôme d'État accompagnement de la danse. Henriette CANAC est l'auteur de Danseur et musicien (IPMC), Prélude à l'Après-midi d'un Faune – Cahier d'analyse (Éd. Leduc), et de nombreux articles dans la revue Marsyas.

Laurence COMMANDEUR est spécialisée dans l'enseignement de la formation musicale des danseurs et de la culture chorégraphique. Formateur en musique dans les centres de préparation au Diplôme d'État et au Certificat d'Aptitude de danse, elle a également collaboré au travail de création de « Soli-Bach » auprès de Régine CHOPINOT et de « La petite renarde rusée » auprès de Jean-Claude GALLOTTA. Laurence COMMANDEUR est l'auteur d'un ouvrage intitulé La formation musicale des danseurs (Éditions cité de la musique) et a signé des articles pour le Dictionnaire de la danse (Éditions Larousse). Elle est actuellement enseignante et coordinatrice au département de la Danse au Conservatoire National de Région de Grenoble.

Jocelyne DUBOIS emprunte dès l'enfance un double chemin artistique : la danse classique et le violon, avant d'étudier le chant. Premiers prix de violon et de musique de chambre au Conservatoire National de Région d'Amiens, agrégée de musique à la Sorbonne où elle a soutenu une maîtrise sur le ballet, elle obtient également cinq premiers prix du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Elle a participé à des spectacles de genres très différents, du théâtre au music-hall, et a créé en 1998 avec Jean-Marie ADRIEN le spectacle <http://www.clonck>. Elle obtient le Certificat d'Aptitude de directeur en 1991. Depuis 1995, elle dirige le Conservatoire Municipal Francis Poulenc de Paris.

Claire ROUSIER est directrice du Département du développement de la culture chorégraphique du Centre national de la danse.

- > Ce livret, précédemment édité par la Cité de la musique, a été réactualisé pour cette édition du Centre national de la danse.
- > Dans ce document, le lecteur doit avoir à l'esprit que les compétences citées ici sont supposées être acquises en fin de cursus A et B. L'ordre et le rythme d'acquisition seront définis par le professeur.
- > La présentation du document sous forme de tableau permet de faire apparaître clairement les correspondances entre les objectifs et les compétences souhaitées. Les chemins pédagogiques proposés sont des exemples qui ont pour but d'illustrer les propos; ils n'ont aucun caractère exhaustif. Le choix de les utiliser appartient aux professeurs en fonction de leurs expériences et de leurs projets.
- > L'évaluation de toutes ces compétences doit être globale. Nombre d'entre elles ne peuvent être appréciées que dans la durée et sur le terrain, par les professeurs eux-mêmes. Il ne s'agit donc pas de listes d'épreuves de contrôles ou d'examens.
- > Ce document est un document de travail, il peut être photocopié, annoté, modifié en fonction des recherches de chacun.

Ce document est disponible :

Sur place ou sur simple appel téléphonique (T 0141832726)
au **Département du développement de la culture chorégraphique**
Centre national de la danse
1, rue Victor-Hugo
93507 Pantin cedex

ou

Sur place
à l'**Institut de pédagogie et de recherches chorégraphiques**
Centre national de la danse
~~12, rue Léchervin~~
~~75011 Paris~~
et
40ter, rue Vaubecour
69002 Lyon

Avant-propos

par HENRIETTE CANAC

7

Les conditions de l'enseignement de la formation musicale des danseurs aujourd'hui

par LAURENCE COMMANDEUR

9

La formation musicale des danseurs : discipline complémentaire du département de danse ou discipline fondamentale du conservatoire ?

par JOCELYNE DUBOIS

11

Objectifs, exemples de chemins pédagogiques et compétences souhaitées en fin de cursus

1. ÊTRE DISPONIBLE VOLONTAIREMENT 13
2. PERCEVOIR LA MUSIQUE TOUT EN DANSANT 15
3. RENDRE COMPTE GRAPHIQUEMENT D'UN ÉLÉMENT MUSICAL 18
4. ALLER AVEC CURIOSITÉ VERS DES ÉLÉMENTS DE CONNAISSANCE ARTISTIQUE OU CULTURELLE 21
5. DANSER À L'ÉCOUTE DE LA MUSIQUE 24
6. IMPROVISER 27

Bibliographie sélective

29

Renseignements pratiques

31

Avant-propos

La formation du danseur de notre fin de siècle fait apparaître en bonne place, aux côtés de l'analyse fonctionnelle du mouvement dansé et de la culture chorégraphique – disciplines dont chacun reconnaît désormais l'importance – ce que l'on pourrait appeler la prise de conscience des éléments constitutifs de l'art musical, dans ses rapports avec ceux de l'art chorégraphique.

Cette formation musicale à travers le corps dans l'espace, dont l'exercice s'est heureusement répandu ces dernières années, semble même pouvoir représenter un « outil pour la danse elle-même » (Françoise DUPUY, Marsyas n° 27, septembre 1993). Plus encore qu'une discipline complémentaire, elle s'avère une pratique privilégiée, où le danseur retrouve, expliqués autrement, les fondements mêmes de l'exercice de son art.

Cet apprentissage, ô combien actif, de la musique, exige en effet une ouverture et une précision de la perception sous trois de ses formes : kinesthésique, auditive, visuelle, puis une pratique de l'entrelacs psychique obligé de ces trois directions de l'attention humaine.

Il développe l'imaginaire, lié à l'affectif certes, mais aussi à la rigueur de l'élaboration du signe, outil de connaissance et de communication.

L'analyse des éléments du langage musical, loin d'en réduire la puissance émotive, « propulsive » même, semble décupler la force expressive du danseur, comme toute mise en lumière par l'esprit d'un flux vital profond.

Tout nous ramène à cette riche polyphonie perceptive et expressive du danseur et au terrain privilégié que représente pour lui l'exercice musical à partir du corps, en liaison constante avec le contenu de la musique.

Il semble donc d'actualité de définir les objectifs d'une telle pratique, d'en proposer quelques chemins d'apprentissage aux enseignants, et d'évoquer les compétences dont nous pouvons d'ores et déjà apprécier l'acquis à la fin du cursus de cet enseignement spécialisé.

Cette publication s'adresse au premier chef aux pédagogues de la formation musicale pour les danseurs et aux pédagogues de la danse.

Mais au-delà, il nous faut, une nouvelle fois, nous interroger : cette imagination du mouvement dans l'espace, pour éveiller le sens du phrasé, ce travail rythmique corporel précis et expressif dans le mouvement, cette maîtrise polyrythmique des différents segments du corps, cette sensibilisation aux déplacements d'un son vers l'autre pour apprécier les intervalles, ce ressenti conscient du phénomène de gravité en musique, préalable sans doute à l'écoute harmonique et à l'analyse du discours musical, ce regard à la fois périphérique et fovéal pour entendre la partition écrite, toute la compétence que nous voulons transmettre au danseur, ne serait-il pas judicieux de le proposer également aux musiciens en apprentissage ?

C'est dans le rêve que cette plaquette puisse aussi retenir l'attention des professeurs chargés de la formation musicale des musiciens que nous terminons cet avant-propos, en saluant les danseurs, ces « musiciens par le corps » comme les appelle Maurice BÉJART.

Henriette CANAC

Les conditions de l'enseignement de la formation musicale des danseurs aujourd'hui

Depuis quelques années, la formation musicale du danseur s'installe d'un « pas sûr » dans un bon nombre de centres de pratique artistique : formation professionnelle à l'enseignement de la danse et à la formation continue des danseurs, écoles municipales et nationales, conservatoires de région et les deux conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse (CNSMD).

Ainsi, cet enseignement renoue avec la tradition du maître à danser qui se voulait être aussi le compositeur de certains airs en les interprétant lui-même sur son violon (au XIX^e siècle, l'enseigne du professeur de danse était un... violon).

Il est heureux de constater qu'un nombre croissant de directeurs d'établissements artistiques contrôlés par l'État accorde une place justifiée à cet apprentissage qui s'adresse au corps et à l'esprit.

Les professeurs de danse eux-mêmes peuvent être de véritables et remarquables partenaires, si une étroite collaboration se met en place, sous différentes formes : mener un travail commun concernant une œuvre musicale dansée par les élèves, dans le cadre d'une audition, d'un spectacle ou d'un examen. Ou encore, si cela est réalisable, la présence voire la participation du professeur de danse au cours de formation musicale ; et réciproquement, le professeur de formation musicale saura mieux adapter le contenu rythmique de ses cours s'il visualise quels pas de danse seront pratiqués dans un niveau précis, quel accompagnement musical sera demandé pour tel exercice effectué à la barre ou au milieu.

De ces échanges ponctuels, le professeur de formation musicale perçoit efficacement la relation musique/danse sur le terrain, de même que le professeur de danse apprécie par lui-même, les chemins d'apprentissage qui mènent à développer la musicalité de chaque danseur.

Des journées portes ouvertes destinées à accueillir les parents et les autres professeurs de l'établissement permettent également de favoriser la communication ou de faire tout simplement partager un plaisir artistique. Enfin, des échanges pédagogiques avec les intervenants en anatomie-physiologie et culture chorégraphique paraissent un excellent moyen de décloisonner les apprentissages dans l'esprit des grands élèves qui préparent le Diplôme d'Études Chorégraphiques.

Déjà, cette synergie est bien vivante, ici et là, encouragée par la direction de l'établissement et soutenue par les collectivités locales et territoriales.

Ainsi, la formation musicale du danseur peut espérer cultiver un état d'esprit d'ouverture et de curiosité (aussi bien chez les enseignants que les sujets apprenants) et construire un lieu d'accueil et de créativité, favorisant le développement d'une éducation artistique complète. Ce plein épanouissement dépend également des bonnes conditions matérielles d'enseignement : nécessité de donner le cours dans la salle de danse possédant un matériel de diffusion convenable et si possible un piano et des petites percussions.

Les musiciens, danseurs ou accompagnateurs (encore trop rares dans les établissements) chargés d'enseigner la formation musicale des danseurs, tentent d'ajuster – non sans difficultés – des horaires jouxtant ceux des cours de danse. Leur tâche n'est donc pas facile, car les classes sont souvent hétérogènes, tant par le niveau que par l'âge des danseurs. Mais pour le moment, il faut sensibiliser le plus grand nombre d'élèves, qu'ils soient en cursus A ou B.

Avant de connaître un véritable aménagement du temps scolaire qui renvoie à un débat plus large : celui d'une éducation artistique globale pour chacun, le programme d'apprentissage du danseur en formation musicale ne peut que suivre parallèlement l'organisation des cycles en danse, proposée par le schéma directeur.

En évitant de céder à une « formalisation » de cet enseignement dans les institutions que sont les conservatoires, il est temps aujourd'hui de présenter à travers ce document, quelques exemples de chemins pédagogiques et compétences souhaitées d'un danseur en fin de cursus. Ces propositions tendent à respecter une progression

pédagogique, tout en sachant qu'un élève qui maîtrise une bonne technique de danse, est souvent démuné pour se repérer à l'écoute, et davantage encore pour s'exprimer en termes clairs, simples et adaptés. Il va de soi que, pareillement aux autres disciplines, la progression d'apprentissage en formation musicale tiendra compte du processus de développement psychomoteur et physique des élèves, ainsi que de la découverte et de la maîtrise des notions fondamentales abordées en danse.

Porté par une oreille active, n'est-il pas émouvant de voir évoluer un danseur qui parvient à concilier la technique du corps et l'expression inépuisable que suggère en lui la musique ?

Laurence COMMANDEUR

La formation musicale des danseurs : discipline complémentaire du département de danse ou discipline fondamentale du conservatoire ?

« Le défaut de lumière et la stupidité qui règne [sic] parmi la plupart des danseurs prend sa source de la mauvaise éducation qu'ils reçoivent ordinairement. ». On ne saurait parler plus clairement que Jean-Georges Noverre, en 1760, dans cet extrait des *Lettres sur la danse*. Ajoutons qu'à cette époque, il est de bon ton d'affirmer que « les danseurs n'ont point communément d'oreille » (De la Dixmérie, *Les deux âges du goût et du génie français ...*, 1769).

Le souci de la formation musicale des danseurs s'est transmis au fil des générations de maîtres et d'élèves jusqu'au sein de nos établissements d'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique nommés conservatoires. La question poserait-elle problème ? Noverre n'omet pas de la renvoyer « en miroir » aux musiciens, en affirmant qu'« un compositeur de musique devrait savoir la danse ». Dans ses lettres sur la danse, il dénonce avant tout l'incohérence du ballet, celle de la conception et la réalisation du spectacle lui-même, celle aussi, due à l'incompétence (ou compétence partielle, voire partielle) de chacun des acteurs de la vie chorégraphique de son temps. Nul n'est épargné : danseur, musicien, maître de ballet, compositeur, décorateur, machiniste, poète, politique et public sont invités à réfléchir sur leur rôle vis-à-vis de la « rénovation nécessaire ». Autres temps ?

Le discours énergique et persuasif de Noverre nous invite à vérifier que quelques lumières éclairent les conservatoires de notre société. Lieux privilégiés de rencontre entre spécialistes de différents arts, offrent-ils légitimement aux élèves danseurs la formation musicale attendue ? Cette formation musicale s'inscrit-elle de manière cohérente aux côtés des autres enseignements dispensés aux danseurs ? Quels sont les liens, enfin, entre la formation musicale des danseurs et les autres disciplines au conservatoire, creuset d'où prennent forme différentes sensibilités artistiques ?

Du point de vue de l'élève, le cours de formation musicale spécifique aux danseurs tel qu'il a été défini les dernières années répond sans contexte aux besoins de son public, avide et ravi. Parce que le mouvement dansé est le fil conducteur de l'apprentissage, ce cours s'est d'emblée inscrit en liaison intime avec les autres enseignements proposés (danse, analyse du mouvement dansé, culture chorégraphique).

Paradoxalement, l'élève musicien semble relier plus difficilement le cours de formation musicale à sa pratique instrumentale. Dans le même esprit, les danseurs manifestent davantage leur envie de chanter que la plupart des instrumentistes. Des professeurs bien intentionnés invitent alors à jouer de son instrument au cours de formation musicale pour rétablir le chaînon manquant. Sans en méconnaître les bienfaits généraux, cette attitude prive cependant bon nombre d'élèves d'une précieuse opportunité de prendre clairement conscience des ressources musicales du corps, passage obligé du musicien quel qu'il soit. C'est ce que réalise la formation musicale lorsqu'elle s'adresse aux danseurs ; pourrait-elle aussi s'offrir utilement aux musiciens ?

Du point de vue des enseignants, la formation musicale des danseurs se situe a priori au point de rencontre idéal des différentes disciplines musicales et chorégraphiques. Hélas un fort ralentissement caractérise les abords de ce carrefour. Il est craint par des professeurs de danse qui se pensent définitivement exclus du domaine musical comme d'un paradis pourtant désiré. Il est évité par des musiciens enseignants qui remettent volontiers la formation musicale des danseurs au fin fond du département danse, comme une spécialisation douteuse.

Bien entendu, l'idée d'apporter eux-mêmes une formation musicale à des danseurs n'effleure généralement ni les uns ni les autres. Il est vrai que l'on ne les sollicite pas pour cela. Pourtant, le bien-fondé de la formation théâtrale des chanteurs lyriques dispensée par le professeur d'art dramatique, de même que celui de la formation au chant des comédiens par le professeur de technique vocale sont communément admis. Il est donc urgent de penser, par exemple, la formation chorégraphique des chefs d'orchestre par le professeur de danse.

Car, on l'aura compris, les liens qu'utilise l'élève dans sa progression sont naturellement suscités par les relations tissées par ses professeurs dans plusieurs départements pédagogiques. La formation musicale (dis)pensée ainsi par les enseignants conscients et motivés est prête à tenir dans l'établissement sa véritable place d'« inter département ». En conséquence, pendant le premier cycle d'études du moins, les pratiques du chant choral et de la formation musicale regrouperont avantageusement danseurs et musiciens, dans le prolongement des fondations communes au cursus de musique et de danse déjà mises en place avec succès dans plusieurs conservatoires aux moments de l'« éveil » et de l'« initiation ».

Le conservatoire peut donc trouver dans l'enseignement de la formation musicale aux danseurs, plus qu'un agent de liaison, un « foyer » pédagogique. Puisse ce foyer, emprunté au théâtre, (ré)animer la vie chorégraphique de son environnement. Il pourrait, d'abord, attirer des artistes qui, travaillant à la sensibilisation dans les établissements scolaires, n'omettraient plus de marquer une étape dans l'enseignement spécialisé. Sans doute ont-ils déjà cherché dans les conservatoires autre chose qu'un département de danse en circuit fermé, coupé et ignoré de la majorité écrasante des musiciens, et en sont-ils ressortis sans projet ni interlocuteur. Les départements de danse pourraient, ensuite, accueillir un public à l'appétit aiguisé. Alors l'éventail des pratiques chorégraphiques serait aussi large que celui des instruments de musique (les danses de société, les danses traditionnelles, ...) ; alors les cursus pour adultes contribueraient à poursuivre la pratique amateur, et formeraient à l'occasion les musiciens intéressés...

En guise de conclusion, puisque, comme le souligne Noverre, « On écrit tous les jours sur des matières bien plus futiles et bien moins intéressantes que la danse. », invitons simplement à engager quotidiennement la discussion, à élaborer une réflexion et à en favoriser la publication.

Jocelyne DUBOIS

Objectifs, exemples de chemins pédagogiques et compétences souhaitées en fin de cursus

Afin de laisser chaque professeur penser et structurer librement son enseignement en fonction des compétences des élèves et de l'organisation des cours de formation musicale des danseurs, ce document propose des axes pédagogiques plutôt qu'une progression détaillée des processus d'apprentissage.

1. ÊTRE DISPONIBLE VOLONTAIREMENT

Au cours du processus d'apprentissage : perception, invention, analyse, mémorisation, reproduction

OBJECTIFS	EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES	COMPÉTENCES SOUHAITÉES
<p>> Établir les bases d'une disponibilité volontaire à partir d'un travail corporel et d'une prise de conscience de toute forme de perception de soi-même, des autres, de l'espace, en maintenant l'écoute des sons et du silence.</p>	<p>Contraction/décontraction volontaires de tout ou d'une partie du corps, à l'écoute d'un signal sonore, ou en rapport avec le souffle et la voix, ou encore pendant le déroulement d'une pièce musicale, ou encore à l'écoute du silence.</p> <p>Avec les mêmes propositions d'écoute, continuité/discontinuité d'un mouvement (déplacement, port de bras, ou émission vocale...).</p> <p>Ressenti volontaire du phénomène de gravité (rapport au centre du monde) mais aussi de l'ouverture vers la périphérie (rapport à l'espace environnant).</p>	<p>Être disponible volontairement au cours du processus d'apprentissage de la musique dans son rapport à la danse.</p> <p>À chaque étape du processus d'apprentissage, le jeune danseur-musicien sait être disponible corporellement et en polyphonie perceptive en très peu de temps; être confiant dans son attitude d'écoute pour en tirer beaucoup d'enseignements précis qui lui permettront entre autres:</p>
<p>> Ce travail nous paraît devoir préexister à la mise en disponibilité créatrice, à l'ouverture de l'esprit d'analyse, à la mise en mémoire aisée, à la libre réutilisation des acquis, à l'échange musical.</p>	<p>Par exemple, en appui de tout ou d'une partie du corps: étendu au sol, appuyé dos à la barre ou assis, faire se mouvoir les bras ou les jambes en libre flottement, dans l'impression d'apesanteur dans l'espace puis en accompagnant ces mouvements de sons tenus à la voix, qu'on s'entraîne à visualiser dans l'espace, d'abord sans esprit de rigueur qui pourrait contraindre le mouvement et l'émission vocale.</p> <p>Peu à peu, au fur et à mesure des progrès de l'émission et de la représentation graphique des sons dans leur hauteur et leur durée relatives, cette visualisation gagnera en précision (cf. point 5).</p> <p>Jeux avec l'autre, ou entre deux groupes: chacun assure avec constance et précision une qualité de mouvement ou un geste musical différent, en restant présent à la fois à l'autre et à soi-même, sans accompagnement musical, ou bien pendant le déroulement d'une musique perçue pendant le jeu, mais sans obligation de « coller » à tel ou tel élément musical entendu.</p>	<p>- de pouvoir prévoir les élans et les appuis d'un mouvement dans l'espace (dansé) ou dans le temps (chanté, entendu),</p> <p>- de mémoriser rapidement et fidèlement une mélodie, en ayant recours à des schémas intérieurs devenus familiers lors du travail sur les outils de perception et sur la visualisation des éléments musicaux (cf. points 2 et 5),</p> <p>- de partir de ces premières capacités pour accroître ses compétences rythmiques et expressives, pour développer l'éducation de son oreille mélodique et harmonique, pour acquérir le sens de l'architecture et des dynamiques de la forme musicale.</p>

OBJECTIFS

EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES

COMPÉTENCES SOUHAITÉES

Pour le même interprète, présence simultanée à deux rôles contrastés assumés par deux parties du corps.

Par exemple : accents irréguliers et violents frappés pendant qu'une respiration douce et continue s'écoule ou émission vocale de sons brefs pendant un trajet glissé dans l'espace de façon continue.

Perception de soi-même, des autres, de l'environnement par les sens kinesthésique, auditif ou visuel. Il semble intéressant, dans l'exercice de chacune de ces fonctions, d'alterner la prise de conscience de l'attention concentrée sur un point précis (fovéale) et celle de la perception plus large, plus globale (périphérique) jusqu'à ce qu'elles puissent coexister.

Par exemple, sur le plan **kinesthésique** : jeux de prise de conscience du corps global dans l'espace (à l'évocation d'une image, d'une impression) en alternance ou en coexistence avec une sensation précise éprouvée par une petite partie du corps.

Par exemple, sur le plan **auditif** : laisser entrer dans l'oreille l'impression globale d'un passage orchestral, dans sa couleur, dans sa dynamique générale ou/et orienter l'attention vers tel ou tel instrument reconnu, dès que l'on a appris à le connaître à l'audition (cf. point 2).

Par exemple, sur le plan **visuel** : le corps parcourt un trajet orienté dans une direction de l'espace, les yeux assument une large vision du champ de tout l'espace. On peut refaire le trajet en fixant avec précision un objet placé en fin de parcours, et décrire ensuite cet objet.

Remarque à partir de ce dernier exercice : on peut imaginer beaucoup de croisements ludiques entre kinesthésique, auditif, visuel, fovéal et périphérique. Il est, là, intéressant d'observer la qualité du déplacement du corps dans l'espace, de faire parler l'interprète du ressenti corporel au cours des deux trajets successifs.

Ensuite, on pourra faire le lien entre l'une et l'autre de ces expériences kinesthésiques et visuelles, et y ajouter la proposition d'une écoute musicale globale ou orientée vers un élément précis, dont on aura à rendre compte en fin de parcours.

Sans pousser plus loin la description de chemins pédagogiques possibles, nous proposons aux pédagogues d'en déduire l'attitude de disponibilité liée au souci de précision qui pourra découler de ces travaux pratiques premiers, et présider ensuite à tout processus d'apprentissage musical.

Au lieu d'attendre « l'état de grâce » pour bien entendre et bien pratiquer en échange avec la musique et avec les autres, il saura s'y placer lui-même volontairement, au moment où il le décide. Il pourra alors s'appuyer sur des bases techniques, corporelles et perceptives, communes à tous les interprètes.

2. PERCEVOIR LA MUSIQUE TOUT EN DANSANT

Les différents instruments, la voix, le rythme, l'harmonie et la mélodie (les intervalles, la couleur)

« L'art de danser est une lutte que le corps engage avec la brume invisible qui l'entraîne, pour mettre en lumière à tout moment, le profil dominant réclamé par le dessin ou l'architecture qu'exige l'expression musicale. »

Frederico GARCIA LORCA

La perception des sons engendre un processus très complexe.

Pour le danseur, la mise en jeu constante du corps permet de renforcer cette perception et de l'affiner.

L'assimilation par le corps de ces éléments, réalisée individuellement et en groupes permet de saisir avec acuité le langage musical.

OBJECTIFS	EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES	COMPÉTENCES SOUHAITÉES
> Percevoir les instruments et la voix.	Découvrir les instruments et la voix dans un cours ou en répétition d'orchestre.	Établir le lien entre le son, l'instrument et le jeu instrumental et le mouvement.
	Par exemple :	Repérer différentes familles d'instruments.
	– The young person's guide to the orchestra, Benjamin BRITTEN; exposition successive du thème : B aux bois, C aux cuivres, D aux cordes, E aux percussions.	Discerner un instrument à l'intérieur d'une même famille.
	– Concerto L'hiver, Antonio VIVALDI (1 ^{er} mouvement); entrées successives des violoncelles, violons alto et violons.	Différencier les tessitures vocales.
	– Atys, Jean-Baptiste LULLY, (acte III, scène II), duo Idas (basse) et Doris (dessus) « Dans l'empire amoureux ».	Percevoir un instrument au sein d'un orchestre.
	– Rapsodie pour clarinette et orchestre, Claude DEBUSSY.	Reconnaître plusieurs instruments jouant simultanément (petite formation).
	– Timbres, espace, mouvement ou la nuit étoilée, Henri DUTILLEUX.	Sentir avec acuité l'espace sonore.
	– Boléro, Maurice RAVEL, petites flûtes, cor et celesta en alliage de timbres (émission des harmoniques).	Déceler la superposition de jeux instrumentaux particuliers créant une couleur « étrange ».
> Percevoir le rythme.	Varier les orientations dans le déplacement à l'écoute de deux formules rythmiques différentes répétées en alternance.	Différencier les phrases rythmiques ou les ostinatos rythmiques.
	Pratiquer l'accélération et le ralenti volontaires. Puis marcher régulièrement à l'écoute d'une musique au tempo stable, de façon à pouvoir organiser la précision rythmique dans la liberté expressive.	Maîtriser le rubato en conservant la précision rythmique.

OBJECTIFS

EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES

COMPÉTENCES SOUHAITÉES

Alterner les jeux d'appel et de réception des sauts par rapport à l'anacrouse et à la crouse. Puis aborder les contretemps.

Percevoir des tensions et des détente successives du rythme.

Marcher les temps, frapper les subdivisions (et inversement), élargir à la polyrythmie avec ou sans déplacement.

Percevoir les modes de subdivision du temps.

1. voix/mains
2. mains/pieds
3. voix/pieds
4. en deux groupes

Percevoir la polyrythmie maîtrisée par son propre corps ou en relation avec la rythmique des partenaires.

Mémoriser des cellules rythmiques reproduites dans les pieds en déplacement (avec port de bras continu et/ou voix).

Percevoir la précision rythmique en même temps qu'un mouvement continu.

S'entraîner à reconnaître un thème mélodique en entendant uniquement son rythme frappé.

Percevoir le rythme et le dégager des autres éléments musicaux.

Alterner le mouvement et l'immobilité à l'écoute d'une musique entrecoupée de silences.

Respecter les durées en musique, organiser intérieurement la durée d'un silence.

Mémoriser un fragment musical et frapper les accents irréguliers sans compte métrique (Par exemple: les augures printaniers, mesures 1 à 8 – Le Sacre du Printemps, Igor STRAVINSKY).

Perception intuitive et synthétique du rythme.

Lire le mouvement d'un autre danseur dans le silence : perçoit-on un mode rythmique ? Lequel ?

Percevoir l'articulation dans le temps, d'un mouvement dansé.

Reproduction de rythmes simples sur les instruments de percussion (peaux, claviers, métaux).

Enrichir la motricité du danseur par un autre exercice de motricité différente.

> Percevoir l'harmonie.

Alterner suspension/appui, mobilité/immobilité en relation avec le discours harmonique (cadences suspensive, parfaite, plagale).

Percevoir le phrasé harmonique.

Improviser en restant à l'écoute d'une basse continue.

Percevoir le mouvement de la basse dans le déroulement harmonique.

Changer de position ou d'attitude suivant les modulations.

Percevoir les tonalités successives.

Chanter une mélodie accompagnée par deux harmonisations différentes.
Par exemple: Mit Fried'und Freud'ich fahr dahin, BACH Ausgabe 39,n° 120 et BACH Ausgabe 20 I, 76,J.-S. Bach.

Percevoir les accompagnements harmoniques et en jouer dans la qualité du mouvement.

OBJECTIFS	EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES	COMPÉTENCES SOUHAITÉES
> Percevoir la mélodie.	Mémoriser un thème mélodique et le chanter en dansant un enchaînement simple. Puis danser en écoutant intérieurement la mélodie mémorisée.	Mettre en rapport le chant intérieur du danseur et son écoute de la mélodie pendant qu'il danse.
	Écouter un canon mélodique : déplacements successifs des groupes d'élèves dont chaque groupe représente une voix.	Établir un rapport entre le canon mélodique et le canon chorégraphique.
	Écouter une mélodie puis la même mélodie ornementée pour différencier les notes réelles de la mélodie et celles de l'ornementation.	Reconnaître le principe du thème varié dans les deux écritures : musicale et chorégraphique.
	Pratiquer le chant choral.	Percevoir la voix des autres tout en chantant sa propre ligne mélodique et transposer cette expérience à la pratique collective de la danse.
> Percevoir les dynamiques.	Mémoriser un thème musical joué deux fois de suite dans des nuances opposées (f/p ou p/f). Puis sur un enchaînement simple amplifier ou réduire le mouvement dans l'espace en écoutant l'accompagnement au piano. Reprendre la même proposition en progression, en veillant à ne pas accélérer pendant un crescendo ou ralentir pendant un diminuendo.	Doser justement la force et l'énergie d'un mouvement dans l'espace en rapport avec la dynamique musicale et savoir jouer avec les contrastes.
> Percevoir les modes d'attaque.	Écouter la manière dont un son est émis ou mis en vibration (vocal ou instrumental) ; chercher à le reproduire à la voix et danser un mouvement adapté. – Par exemple : transposer corporellement une mélodie jouée staccato par un violon où l'archet s'arrête brièvement entre chaque note et jouée spiccato, où l'archet dans ce cas ne quitte pas la corde. – Par exemple : reproduire au piano un son émis à la voix, puis plusieurs, en développant la préparation du geste instrumental, sa force et le sens tactile.	Percevoir la mise en relief de la mélodie. Comprendre la ponctuation d'un texte qui révèle le sens du discours musical.

C'est donc à dessein que nous vous proposons ces différentes étapes pédagogiques dont l'aspect ludique reste indissociable d'une pratique. La construction et déconstruction du rythme, le déplacement du corps dans l'espace, la mise en vibration des cordes vocales permettent de rendre « visibles » des perceptions musicales précises ainsi que des émotions personnelles.

3. RENDRE COMPTE GRAPHIQUEMENT D'UN ÉLÉMENT MUSICAL

Faire le lien entre le plaisir de danser et celui de lire une partition musicale

« Le mystère se délivre aux confins de la précision. »

Roland MANUEL

OBJECTIFS

> Apprendre à faire le lien entre :

- la perception des éléments musicaux sur lesquels s'appuie la danse,
- leur écriture (dont on assimile les principes),
- leur lecture (en en retrouvant le tracé sur les partitions).

EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES

Proposer des jeux-parcours dans l'espace en variant règle du jeu, « allure » (tempo, caractère), dessin de trajet (au tableau ou imaginaire) et au cours de ces trajets, improviser une alternance de sons et de silences, par la voix ou sur petites percussions que l'on transporte, ou encore en faisant vibrer, au passage, des objets sonores que l'on rencontre ou vers lesquels on se dirige (gong, cymbale).

Essayer de refaire volontairement une partie marquante de ce trajet sonore, puis tenter d'en rendre compte graphiquement : alternance sons-silences, pas, réguliers ou non, rythme marqué par rapport auquel pourront s'inscrire des événements sonores avec leurs durées, leurs intensités relatives, leurs modes de jeu.

En « contrepoint », on peut présenter une partition d'inspiration « bande dessinée » comme Stripsody de Cathy BERBERIAN, et en faire la lecture suivie (dans la gaieté) en temps réel à l'écoute de l'enregistrement. Observer comment le dessin rend compte de la relation espace-temps-dynamique.

On peut également penser à une œuvre du type de celle de Bernard PARMEGIANI *De natura sonorum*, et y retrouver, après écoute et compte rendu graphique établi par la classe « à sa façon », la représentation du compositeur : tracés, simples à la lecture, orientés dans le temps sur une grille organisée à la seconde chronométrique où l'on va voir ce que l'on a perçu à l'écoute : continu, discontinu – aigu, grave – forte, piano – superposition, « tuilages ».

Note : De ces deux exemples, transparait la proposition de partir de partitions de notre époque dont le système de compte rendu graphique sera perçu comme très proche des tentatives d'écriture des « trajets-improvisations » décrits plus haut.

Le système traditionnel de l'écriture musicale passe par un ensemble de signes beaucoup moins immédiatement aisés à relier à l'impression sonore et dont il faudra patiemment assimiler les signes sur le plan du rythme, des hauteurs, des phrasés, des dynamiques.

COMPÉTENCES SOUHAITÉES

Capacité d'écouter un enregistrement d'une oreille exercée et critique en reconnaissant sur la partition des éléments musicaux perçus à l'écoute.

OBJECTIFS

EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES

COMPÉTENCES SOUHAITÉES

On pourra ensuite partir d'un travail d'analyse par le mouvement dansé (en confiant par exemple aux pieds de petites valeurs de notes régulières, et aux bras la traduction de grands phrasés lyriques) d'une œuvre comme *Bachiana Brasileira n° 5* de VILLA-LOBOS.

La lecture de la partition à l'écoute permettra de faire le lien entre le vécu corporel, la perception auditive des éléments musicaux superposés, et le dessin, très « parlant à l'œil », de ces composantes complémentaires mais clairement discernables, le rôle imparti à la voix et celui des violoncelles.

Cet hommage brésilien à Bach pourrait nous amener assez naturellement aux innombrables compositions de celui-ci où une succession de petites valeurs régulières soutiennent de grandes phrases lyriques, à la voix ou à l'instrument, et à l'étude de leur partition.

Par exemple : *Cantate 54 Wiederstehe doch der Sünde*, J.S. BACH (air d'alto).

Note : Il serait là intéressant de guider la perception vers les changements harmoniques intervenant dans les parties d'accompagnement. La lecture de partitions à plusieurs parties en « systèmes » interviendra aussi, peu à peu, dans le travail de relation entre écoute et lecture (repérage des timbres, des familles d'instruments, des tessitures, et disposition de la page de musique).

Pour le suivi d'un « fil rouge » thématique repérable à l'œil, on peut penser au *Ricercare* de l'Offrande musicale de J.-S. BACH, celui que WEBERN orchestre.

On suivra à l'écoute et sur la partition ces deux « versions » de l'œuvre, introduisant la prise de conscience de l'écriture contrapuntique en musique et en chorégraphie. En ce qui concerne WEBERN, on découvrira la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres).

La lecture de partitions de musique de chambre à quelques parties, faisant appel à des timbres assez aisés à discerner les uns des autres pourra trouver sa place dans la progression du travail musical, précédée ou suivie par une expérimentation par le corps où chaque danseur incarnera un des instruments de l'ensemble.

Par exemple : *Trio pour piano, hautbois et basson*, Francis Poulenc. *Trio pour piano, clarinette et violoncelle*, Ludwig van Beethoven.

Possibilité de comparer plusieurs versions enregistrées d'une même œuvre en appuyant ses choix « instinctifs » sur une étude objective de la partition.

Peu à peu, en parallèle avec l'étude des formes musicales, capacité à faire le lien entre :
a) l'analyse à l'écoute d'une structure musicale,
b) la lecture globale de la partition correspondante,
c) l'analyse d'une chorégraphie existante à partir de cette œuvre (vidéo), quelle que soit la suite chronologique

OBJECTIFS**EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES****COMPÉTENCES SOUHAITÉES**

Le repérage sur partition d'orchestre pourra être proposé au danseur afin qu'il retrouve phrasés, lignes mélodiques, éléments rythmiques dans leur mouvement d'une portée à l'autre, sans se préoccuper d'entendre en sons réels la partie du cor ou de la clarinette.

Par exemple : Le boléro, Maurice RAVEL.

de a), b), c), au cours de l'expérience partagée par le groupe des danseurs et le formateur-musicien.

4. ALLER AVEC CURIOSITÉ VERS DES ÉLÉMENTS DE CONNAISSANCE ARTISTIQUE OU CULTURELLE

Les replacer dans leur contexte historique, s'exprimer en utilisant une terminologie claire et adaptée

OBJECTIFS	EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES	COMPÉTENCES SOUHAITÉES
> Susciter la curiosité, développer le plaisir de découvrir.	Évoquer des repères historiques marquants abordés par l'enfant dans sa scolarité pour lui permettre de situer une œuvre dans une époque donnée.	Savoir situer une œuvre dans le temps.
> Cerner la relation entre musique et mouvement (évoluant selon les époques, les styles et les créateurs).	À partir d'une œuvre musicale chorégraphiée, mettre en évidence des passages en danse qui concordent ou s'opposent à certains éléments musicaux préalablement étudiés en cours. Il sera intéressant de présenter également d'autres modes de rencontre basés sur l'aléatoire notamment la collaboration de John CAGE et Merce CUNNINGHAM.	Relever les concordances ou les dissemblances entre le langage musical et le langage chorégraphique.
> Aborder les danses et les musiques traditionnelles en Europe et quelques aspects du répertoire extra-européen.	Relever les éléments essentiels qui caractérisent la musique ou la danse du Moyen et Extrême Orient, d'Afrique ou d'Océanie. Par exemple, Desa Kela Patra, 1992, Arcanal. Film documentaire consacré aux activités artistiques d'un petit village balinaï de Sebatu (danseurs, compositeurs, sculpteurs) ou écouter des enregistrements réalisés par des ethnomusicologues (collection OCORA, Musée de l'Homme) disponibles dans les médiathèques et commercialisés.	Savoir écouter et porter le regard sur d'autres formes d'expression artistique dont la culture diffère de la nôtre.
> Découvrir de façon progressive l'évolution de l'écriture musicale en parallèle à la notation chorégraphique.	Présenter quelques étapes importantes de l'écriture musicale en rapport à la notation chorégraphique (les transcriptions de danses par BEAUCHAMP). Souligner les notions d'espace, de temps et de dynamique, évidentes dans les deux écritures (en particulier celle de LABAN pour la notation chorégraphique).	Comprendre les conventions d'écriture utilisées couramment dans le répertoire musical, et savoir en dégager l'essentiel. Établir des rapports avec la notation chorégraphique.
> Accéder à d'autres formes d'écriture musicale.	Aborder des partitions du répertoire contemporain dont le graphisme particulier fait penser à l'anagramme en poésie. L'œil du lecteur se promène dans le dessin et s'amuse à suivre les événements sonores. Par exemple : Voyage de la larme de crocodile, Tana SCHERCHEN, éd. Amphion (partition [05333P] et enregistrements accessibles au CDMC).	Adapter son regard à de nouveaux signes d'écriture en relation à l'écoute simultanée.
> Développer l'écoute comparative en musique.	Comparer plusieurs interprétations musicales puis différentes versions chorégraphiques du même auteur. Par exemple, Le boléro de Maurice RAVEL chorégraphié trois fois par Odile DUBOC dans les versions orchestrales de Pierre MONTEUX, Sergio CELIBIDACHE et Pierre BOULEZ.	Savoir relever les qualités musicales d'une interprétation, et décrire ce qu'elles peuvent induire dans la qualité du mouvement.

OBJECTIFS	EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES	COMPÉTENCES SOUHAITÉES
> Enrichir son écoute en considérant l'œuvre dans son époque.	Analyser de courtes pièces musicales composées pour la danse et caractéristiques de leur époque en tenant compte des circonstances de création, des lieux, de l'évolution de la facture instrumentale ... Par exemple, séance vidéo d'une reconstitution de comédie-ballet accompagnée par des instruments de musique baroque.	Comprendre une œuvre musicale et l'environnement artistique auquel elle appartient.
> Sensibiliser à d'autres domaines artistiques.	Remarquer les similitudes : – Entre la musique et l'architecture. Par exemple, la vision d'un portail central encadré symétriquement par deux bas-côtés conjuguée au repérage auditif d'une mélodie de forme ABA.	Percevoir les formes dans plusieurs domaines artistiques, affiner le regard et l'écoute.
> Entrecroiser les sens (visuel, auditif, tactile).	– Entre la musique et la peinture. Par exemple, les traits et les contours pouvant créer un rythme dans l'espace (perception linéaire de la musique) ou la juxtaposition des touches de couleur pouvant créer une vibration de l'espace (perception harmonique de la musique).	
> Accéder à tous les styles de musique et de danse.	Orienter l'écoute et le regard vers d'autres formes d'expression artistiques : musiques amplifiées, danse hip hop ...	Connaître et apprécier toutes formes d'expression artistique.
> Sensibiliser les élèves aux manifestations culturelles et rendre accessible les lieux de culture ou de pratique culturelle.	Informers des programmations culturelles locales (spectacles, expositions ...) et faire le lien avec le cours. Consulter ou communiquer la lecture d'ouvrages adaptés à l'âge des élèves et leur donner les moyens d'y accéder, de les consulter (dictionnaire, guide, magazine ...). Indiquer précisément les diffusions télévisées ou radiophoniques intéressantes pour le cours et provoquer éventuellement la discussion après les émissions.	Avoir la curiosité de se renseigner et de diversifier ses centres d'intérêt. Échanger, partager des appréciations personnelles.
> Maîtriser les premiers éléments du langage musical et permettre ainsi d'éveiller le sens critique.	Présenter les termes musicaux adéquats en fonction des œuvres étudiées et des éléments qui les caractérisent. Trouver une terminologie commune entre danseurs et musiciens. (Éclairer sur le sens de certains synonymes employés par les musiciens et les danseurs.)	Être capable d'exprimer ses émotions et de les communiquer.
> Développer la personnalité, affirmer des choix artistiques.	Comparer plusieurs interprétations musicales entre elles ou styles d'interprétation. Par exemple, Alfred CORTOT, Alexandre BRAILOVSKY et Samson FRANÇOIS interprétant Frédéric CHOPIN.	Savoir choisir, convaincre et argumenter son point de vue.

OBJECTIFS**EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES****COMPÉTENCES SOUHAITÉES**

> Multiplier les lectures d'un spectacle.

Comparer plusieurs versions chorégraphiques d'une même œuvre musicale.
Par exemple : Le Sacre du printemps d'Igor STRAVINSKY, chorégraphié par Martha GRAHAM, Maurice BÉJART, Pina BAUSCH, Mats EK.

Attirer le regard sur des éléments apparents de la scénographie tels que les jeux de lumière, les décors et les costumes, l'utilisation de l'espace scénique.
Par exemple : une comédie musicale.

Savoir « regarder » plusieurs éléments d'un spectacle.

5. DANSER À L'ÉCOUTE DE LA MUSIQUE

« Le danseur sans oreille ainsi que le fou fait des pas mal combinés, s'égaré à chaque instant dans son exécution, court sans cesse après la mesure et ne l'attrape jamais. Il ne sent rien, tout est faux chez lui, sa danse n'a ni raisonnement ni expression, et la musique qui devrait diriger ses mouvements, fixer ses pas et déterminer ses temps, ne sert qu'à déceler son insuffisance et ses imperfections. »

Extraits de J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, Paris, 1760, Lettre XII

OBJECTIFS	EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES	COMPÉTENCES SOUHAITÉES
> Faire le lien entre la perception des éléments musicaux et le mouvement dansé.	Danser un même enchaînement à l'écoute d'une même phrase musicale jouée successivement par différents instruments (par exemple le Boléro de M. RAVEL), ou à l'écoute d'un extrait de ballet successivement entendu au piano puis dans sa version orchestrale.	– Timbres
	Danser un même enchaînement à l'écoute d'une même partie de cordes jouée successivement en pizzicato puis arco. En déduire différents caractères ou qualités du mouvement.	– Modes de jeux
	Danser ensemble est un moyen privilégié de mise en relief des dynamiques. Par exemple, au fur et à mesure d'un crescendo musical, augmenter le nombre de danseurs qui interprètent le même enchaînement; puis un seul danseur ou un groupe recherche une même adéquation au crescendo grâce à l'amplitude des mouvements, à une énergie et une occupation de l'espace différentes.	– Dynamiques
	Accentuer un enchaînement correspondant à un rythme: minimiser les pas de liaison ou les appels pour donner de l'énergie à l'accent. Tenter de garder la même accentuation du mouvement dansé en faisant varier le tempo (pulsation plus rapide, puis plus lente).	– Rythmes
	Mémoriser quelques phrases mélodiques d'un extrait musical dont on a mémorisé la chorégraphie. Chanter cet extrait en prenant conscience des phrasés, des élans, des respirations. Chanter de même en imaginant la chorégraphie. Puis chanter intérieurement en dansant. Un groupe chante pendant que l'autre danse, tour à tour.	– Mélodies
	Danser la même proposition chorégraphique à l'écoute d'harmonisations différentes d'une même mélodie (nombreux exemples chez C. Debussy). Différents caractères ou qualités du mouvement pourront être induits.	– Harmonies

OBJECTIFS**EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES****COMPÉTENCES SOUHAITÉES**

	Exprimer la structure d'un morceau musical par la gestion de l'énergie : par exemple, doser l'énergie vers le climax, conclure et respirer avant une coda.	– Structures
	Jouer avec différentes inscriptions chorégraphiques des constituants de la musique : un groupe exprime le rythme harmonique pendant que d'autres répondent aux phrasés mélodiques ; ou bien chacun exprime le rythme harmonique d'un ostinato par ses pas pendant qu'il inscrit simultanément les lignes mélodiques dans le buste et les bras.	Savoir conjuguer ces différentes propositions musicales.
	Travailler la préparation d'un saut qui s'effectuera sur le temps : pendant l'anacrouse musicale, préparer tout d'abord par un plié, puis par un pas précédant l'appel, puis par plusieurs pas, progressivement jusqu'à effectuer une course avant le saut.	Savoir intégrer la préparation d'un mouvement dans le temps et dans l'espace.
	Soutenir l'accentuation d'un rythme ou d'une harmonie par le rubato dans la danse : par exemple, rester davantage sur une suspension en accélérant ce qui y amène et en retardant ce qui suit.	Savoir mettre en relief l'écoute de certaines propositions musicales pour soutenir différentes interprétations chorégraphiques.
	Varié les styles d'interprétation des extraits musicaux chorégraphiés : par exemple une sonate baroque interprétée par un pianiste puis un claveciniste, ou un extrait d'œuvre vocale baroque écoutée successivement dans deux versions discographiques, l'une des années 50, l'autre des années 80.	Savoir adapter un enchaînement chorégraphique à différentes interprétations musicales.
> Développer une musicalité du mouvement dansé qui soit autonome.	Introduire peu à peu des moments de silence de plus en plus longs dans l'accompagnement d'une phrase chorégraphique.	Savoir danser en silence.
	Interpréter un enchaînement qui a été préalablement appris dans le silence à l'écoute de musiques contrastées.	Savoir danser selon une musicalité propre avec des repères musicaux possédant une autre musicalité.
	Interpréter à l'écoute d'une musique non contrapuntique un canon chorégraphique appris tout d'abord sur un canon musical.	
> Développer le plaisir et la liberté de mouvements dansés grâce à l'improvisation.	En musique ou dans le silence, un groupe improvise librement, pendant qu'un autre regarde. Ensuite chacun rend compte de ce qu'il a écouté dans la musique ou dans la danse des autres, en ayant dansé ou en ayant été spectateur. Puis les groupes échangent leurs rôles.	Savoir exprimer spontanément ses émotions.

OBJECTIFS**EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES****COMPÉTENCES SOUHAITÉES**

> Éviter les automatismes générés par la répétition de mêmes enchaînements.

En partant d'un pas ou d'un bref enchaînement donné, expérimenter le principe de variation en danse à l'écoute de musiques qui y invitent : ostinato, thème et variations, harmonisations différentes d'une même mélodie, etc.

Savoir varier, orner, développer un mouvement.

> Pratiquer l'improvisation comme préalable à la composition.

Dans le prolongement d'une improvisation libre, chercher à rendre la danse lisible au regard des autres. Confronter ainsi l'écoute de soi, de la musique, et celle des autres.

Savoir improviser un enchaînement chorégraphique selon des choix musicaux précis.

À l'issue de deux improvisations successives à l'écoute d'un extrait musical, remarquer les moments où l'improvisation a été similaire, et les motivations musicales de ces similitudes. Concentrer l'écoute de ces moments-là lors de la troisième improvisation. Mémoriser ainsi de brefs enchaînements en partant des détails saillants de l'improvisation.

Savoir mémoriser rapidement un enchaînement chorégraphique que l'on vient d'improviser.

Exercer un regard critique à l'encontre des improvisations réalisées, avec l'aide éventuelle d'enregistrements vidéo. Exprimer ses choix.

Savoir composer un enchaînement chorégraphique selon une proposition musicale donnée.

6. IMPROVISER

À la voix chantée ou parlée, aux percussions ou aux autres instruments

« Improviser : se mouvoir entre les provisions d'être, physiques et mentales, pour des voyages non encore faits, ou pas même envisagés. »

Daniel SIBONY, Le corps et sa danse, Éditions du Seuil, 1995.

OBJECTIFS	EXEMPLES DE CHEMINS PÉDAGOGIQUES	COMPÉTENCES SOUHAITÉES
> Développer le plaisir et la liberté de la voix et du jeu instrumental.	Pratiquer les danses traditionnelles qui comprennent des séquences permettant une improvisation rythmique frappée dans les mains ou avec les talons, des tambourins, des castagnettes, etc.	Savoir produire dans l'instant et avec aisance un geste vocal ou instrumental.
	Chanter ensemble des chants traditionnels qui comprennent la voix parlée, des textes improvisés, des alternances solo/tutti.	
> S'approprier autrement que par la danse les éléments musicaux perçus.	Mémoriser une phrase mélodique en la chantant et en la jouant sur des instruments à différents registres (xylophones, métallophones, par exemple). Puis, à l'écoute d'accompagnements variés, chanter cette phrase ou la jouer en choisissant l'instrument, le registre, les dynamiques, ainsi que des rythmes éventuels.	Savoir s'exprimer grâce à la voix ou au jeu instrumental.
	Un groupe d'élève joue un rythme en ostinato. Tour à tour, chacun joue l'ostinato avec les autres, et improvise en alternance.	Savoir varier, orner, développer une proposition musicale.
	Un texte parlé est lu ensemble plusieurs fois avec un accompagnement harmonique ou rythmique. Au fil des répétitions, on cherche à faire entendre les rythmes qui se dégagent de la prosodie ou à exagérer les intonations jusqu'au chant.	
> Renforcer la compréhension des relations entre les éléments musicaux et le mouvement dansé.	Écouter les sons émis par le danseur en silence : les pas, la respiration, etc. Imiter ces sons au fil de la danse, leurs rythmes, leurs phrasés, grâce au jeu des instruments de percussion (frappés, frottés) ou à des onomatopées.	Savoir improviser à la voix ou à l'instrument l'accompagnement d'un enchaînement chorégraphique.
	Traduire par des inflexions mélodiques de la voix les phrasés, élans, etc. des bras, du buste, puis du corps entier du danseur.	
	Travailler avec des musiciens, instrumentistes ou compositeurs, en vue d'une réalisation commune. Les danseurs pourront par exemple proposer des cadres d'improvisations musicales, ou solliciter des formes, des styles, etc. particuliers.	Savoir choisir une musique pour un enchaînement chorégraphique.

Bibliographie sélective

Cette sélection bibliographique présente les ouvrages principaux parus en langue française au sujet de la formation musicale des danseurs. Certains d'entre eux sont épuisés mais peuvent être consultés à la médiathèque du Centre national de la danse.

> LIVRES

BITSCH, Marcel et HOLSTEIN, Jean-Paul. **Aide-mémoire musical**. Paris : Durand, 1972 (musique pratique).

Rappel de la théorie musicale visualisée en 80 tableaux d'usage pratique, répartis en huit sections : notation rythme et mesure ; gamme, modes et séries ; intervalles ; mélodie et contrepoint ; harmonie ; transposition ; voix et instruments. Analyse de ces points à partir de portées commentées.

CANAC, Henriette. **Danseur et musicien: éléments de réflexion pour une formation musicale**. Paris : IPMC, 1989.

Cet ouvrage, préfacé par Claude-Henry JOUBERT, fut publié à l'issue d'une mission de recherche dans les établissements contrôlés par l'État. Il propose un bilan des cours de formation musicale dispensés aux danseurs dans ce cadre (besoin des danseurs, organisation...) et avance quelques propositions (échelonnées suivant les années de formation en danse) pour améliorer ce cursus, en juxtaposant musique et danse.

COMMANDEUR, Laurence. **La formation musicale du danseur**. Paris : Cité de la musique, 1998 (points de vue).

Cet ouvrage répond aux besoins spécifiques des danseurs dans le domaine de la formation musicale, en intégrant les éléments communs à la danse et à la musique (temps, espace et énergie), indiquant l'amélioration apportée par la rythmique, et couplant une culture chorégraphique avec une culture musicale.

HAKIM, Naji et DUFOURCET, Marie-Bernadette. **Guide pratique d'analyse musicale**. Paris : Combre, 1991.

Ce manuel pose les bases méthodologiques de l'analyse musicale. On y trouve explicités les termes correspondant aux différentes composantes d'une œuvre musicale. L'ouvrage est divisé en trois parties : cours d'analyse musicale et commentaire d'écoute, analyse de la forme, analyse thématique, mélodique, contrapuntique et rythmique ; lexique musical illustré de partitions ; tableaux des formes musicales incluant les principales danses. Importante bibliographie commentée.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Le rythme, la musique et l'éducation**. Foetisch, 1965.

DALCROZE expose ici les principes de la rythmique : dépasser l'imitation visuelle en prenant conscience de son corps à travers le rythme essentiellement ; dépasser l'habitude de reproduction du geste par la création ; faire du rythme une expérience corporelle en diminuant le temps d'écoute et sa répercussion dans le mouvement. Une pédagogie artistique de l'écoute et du mouvement.

NOISETTE, Claire. **L'enfant, le geste et le son: Une initiation commune à la musique et à la danse**. Paris : Cité de la musique (points de vue).

Pour une initiation conjointe à la musique et à la danse : objectifs pédagogiques, méthodologie et exercices.

PACZYNSKI, Stanislas Georges. **Rythme et geste, les racines du rythme musical**. Zurflüh, 1988.

L'auteur explore les origines du rythme depuis la Préhistoire jusqu'à la naissance des grandes civilisations (Mésopotamie, Égypte, Inde, Chine, Grèce et au cœur du monde hébreu) : mise en rapport du rythme avec les pratiques culturelles.

RENARD, Claire. **Le geste musical**. Hachette ; Fondettes ; Van de Velde, 1982.

« Ce livre s'adresse tout particulièrement aux enseignants, animateurs, éducateurs et toutes personnes qui sont au contact de groupes d'enfants de 3 à 12 ans [...] et désirent faire de la musique avec eux. » Un large répertoire de jeux est proposé qui permet aux enfants d'explorer l'univers musical.

ROBINSON, Jacqueline. **Introduction au langage musical**. Paris : Chiron, 1991.

Le but de cet ouvrage est de donner aux danseurs les premiers rudiments nécessaires pour une écoute musicale active. L'ouvrage se divise en quatre grandes parties : le rythme (musical et dansé); la mélodie; la polyphonie (technique et improvisation); les formes musicales.

Entretiens avec Merce CUNNINGHAM à propos de sa danse, complétés d'éléments biographiques.

> COLLECTION

La collection Musiques en pratique des éditions Fuzeau propose une découverte des formes musicales, des différents styles et répertoires musicaux grâce à l'écoute active et commentée, ainsi qu'à des exercices pratiques (livret + disques compact). Elle constitue un outil particulièrement bien adapté aux enseignants.

TITRES PARUS :

Les formes musicales (livres I et II)

Les formes vocales

Écoute et découverte des instruments

Musiques et danses traditionnelles d'Europe

Le jazz

> REVUES

La revue **Marsyas**, éditée par la cité de la musique de 1987 à 1997, était consacrée à la pédagogie de la musique et de la danse.

Dans chaque numéro, on peut y trouver un dossier thématique concernant l'enseignement de la musique et de la danse.

Parmi les articles parus dans **Marsyas**, revue de pédagogie musicale et chorégraphique éditée par la cité de la musique, on peut citer :

DESCHAMPS, Didier. « Sept et huit et... ».

CANAC, Henriette. « La formation musicale des danseurs ».

BENAILY, Jean-Jacques. « Pour une pédagogie du rythme et la fin d'un malentendu ».

Marsyas décembre 1987. n° 3/4 – Khoreia.

« Vous êtes la musique », entretien avec Joy KANE.

ROUSSEAU, Sophie. « Compagnie Maître Guillaume : La danse formatrice de l'oreille ».

BAYLE, Christine. « Musique et pratique de la danse baroque ».

NOISETTE, Claire. « Pour une formation initiale commune aux musiciens et aux danseurs ».

Marsyas décembre 1990. n° 16 – « Le corps qui pense ».

AUBOUX, Florence. « Les shollukutus, récitations des syllabes solfiées de la danse ».

CANAC, Henriette. « Le tracé musical : à quoi bon pour le danseur ? »

Marsyas septembre 1993. n° 27 – Le solfège.

Renseignements pratiques

LIEUX DE FORMATION

> Centre national de la danse

Internet : <http://www.cnd.fr>

Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques

12, rue Léchevin

75011 Paris

T 01 48 05 07 45

F 01 48 05 07 10

Mél iprc.paris@cnd.fr

Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques

40ter, rue Vaubecour

69002 Lyon

T 04 72 56 10 70

F 04 72 56 10 72

Mél iprc.lyon@cnd.fr

L'Institut de pédagogie propose sur deux sites (Paris et Lyon) des espaces de formation, de découverte, d'enrichissement ouverts aux professionnels de la danse, qu'ils soient enseignants, artistes interprètes ou chorégraphes. Stages thématiques, master-classes y alternent avec des cours quotidiens et des recherches pédagogiques. Au centre des activités de l'Institut, la formation s'organise autour des cycles préparatoires au diplôme d'État et au certificat d'aptitude.

> CEFEDM

CEFEDM Aquitaine

19, rue Monthyon

33800 Bordeaux

T 05 56 91 36 84

F 05 56 92 18 23

Centre d'Études Supérieures Musique et Danse de Poitou-Charentes (CESMD)

CEFEDM Unité Danse

5, rue Franklin

86000 Poitiers

T 05 49 01 83 67

F 05 49 60 76 28

CEFEDM de Normandie

50, avenue de la porte des Champs

76000 Rouen

T 02 35 70 07 06

F 02 35 88 60 85

Les centres de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDM) sont des établissements d'enseignement supérieur qui ont pour missions d'assurer la formation aux diplômes d'État et une formation continue pour les professionnels.

> Institut Jaques-Dalcroze

Terrassière 44
CH – 1207 Genève
Suisse
T 00 41 22 736 82 50
F 00 41 22 736 82 44

Créé en 1915 par Emile Jaques-Dalcroze, cet institut est le centre international de la méthode où sont formés les titulaires du diplôme supérieur, alors que les autres instituts Jaques-Dalcroze préparent essentiellement à la licence. Il propose une formation continue pour instrumentistes, professeurs de musique ou de danse et pédagogues. Il est connu aussi pour son enseignement de l'improvisation du piano. Pour les professeurs de danse, la formation s'étend sur dix-huit mois, de janvier à juin, avec des cours de rythmique, d'improvisation musicale, de solfège appliqué, d'entretiens méthodologiques et pédagogiques. L'Institut délivre le certificat d'études dalcroziennes.

> Institut de rythmique Jaques-Dalcroze — Belgique

Rue Henri Wafelaerts, 53
B – 1060 Bruxelles
Belgique
T 00 32 2 537 47 93
F 00 32 2 375 56 29
Mél dalcroze@skynet.be

Cet institut, créé en 1975, forme des pédagogues de la méthode Jaques-Dalcroze. Pour les professeurs de danse, deux diplômes sont délivrés: rythmique-musique et expression corporelle-mouvement.

> Autres formations

Il existe également des formations dans le cadre des centres d'art polyphonique et des missions voix au sein des associations départementales et régionales. Pour toute information complémentaire, vous pouvez vous procurer la liste des associations départementales et régionales auprès de la médiathèque du Centre national de la danse.

LIEUX RESSOURCES

> Centre national de la danse

Internet : <http://www.cnd.fr>

Département du développement de la culture chorégraphique

1, rue Victor Hugo
93507 Pantin cedex
T 01 41 83 27 39
F 01 48 40 56 28
Mél mediatheque@cnd.fr

La médiathèque de la danse disposera d'un vaste fonds documentaire et d'un service de prêt où chercheurs, professionnels et amateurs de danse trouveront images, écrits, recherches contemporaines et actualité internationale. Pendant les travaux et en attendant l'ouverture du Centre national de la danse prévue en 2002, une partie du fonds de la médiathèque est consultable en accès limité. Le catalogue est accessible en ligne sur le site de la cité de la musique : <http://mediatheque.cite-musique.fr>

Département des métiers

9, rue Geoffroy-l'Asnier
75004 Paris
T 01 42 74 58 61
F 01 40 29 06 46
Mél metiers@cnd.fr

Ce département s'adresse aux professionnels : danseurs, chorégraphes, enseignants qu'il accompagne dans leur carrière. Le département publie chaque semaine les avis d'auditions en France et à l'étranger (pour les auditions, messagerie vocale : 01 44 54 81 22).

> **Centre de documentation de la musique contemporaine**

16, place de la Fontaine-aux-Lions

75019 Paris

T 01 47 15 49 81

F 01 47 15 49 89

Internet : <http://www.cdmc.asso.fr>

Au-delà de son rôle de bibliothèque, le Centre a été créé afin d'accélérer l'intégration des œuvres au répertoire, faciliter l'accès à la connaissance et la diffusion des œuvres et favoriser les contacts entre interprètes, diffuseurs et compositeurs.

> **Cité de la musique**

Centre d'informations musicales

221, avenue Jean-Jaurès

75019 Paris

T 01 44 84 45 00

F 01 44 84 46 43

Internet : <http://www.cite-musique.fr>

Au sein du département pédagogie et documentation musicales, le centre d'informations musicales est en charge de l'information sur l'enseignement et la pratique de la musique en France.

FONDS VIDEO IMAGES DE LA CULTURE – DANSE

Le Centre national de la cinématographie met à la disposition du public un fonds vidéo sur la danse, qui regroupe 150 titres extraits du catalogue Images de la culture.

Ces documents peuvent être loués auprès du CNC.

Parallèlement, 30 lieux en France ont été retenus pour permettre une consultation sur place et des projections publiques.

> **CONTACT (LOCATION)**

Centre national de la cinématographie (CNC)

Service de l'action culturelle

11, rue Galilée

75116 Paris

T 01 44 34 35 05

F 01 44 34 37 68

> **LIEUX DE CONSULTATION EN FRANCE**

Aix-en-Provence

VIDÉOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ART LYRIQUE ET DE DANSE

8-10, rue des Allumettes 13098 Aix-en-Provence cedex 02

T 04 42 37 70 89

Alès

MÉDIATHÈQUE ALPHONSE DAUDET

24, rue Edgar Quinet 30106 Alès cedex

T 04 66 91 20 30

Amiens

MÉDIATHÈQUE MUNICIPALE

50 rue de la République BP 542 80005 Amiens cedex

T 03 22 97 10 10

Ouverture prochaine au public

Angers	BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE RÉGION 26, avenue Montaigne 49100 Angers T 02 41 24 14 57
Besançon	MÉDIATHÈQUE PIERRE BAYLE 27, rue de la République 25016 Besançon cedex T 03 81 83 26 63
Châlons-en-Champagne	BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE Place du Maréchal-Foch 51000 Châlons-en-Champagne T 03 26 69 38 50
Châteauroux	MÉDIATHÈQUE ÉQUINOXE 47, rue Nationale 36000 Châteauroux T 02 54 08 35 35
Corte	CENTRE MULTIMÉDIA DE CORTE Faubourg Saint-Antoine 20250 Corte T 04 95 61 11 88
Dieppe	MÉDIATHÈQUE DU CENTRE JEAN RENOIR 1, quai Bérigny 76374 Dieppe cedex T 02 35 82 04 43
Grenoble	BIBLIOTHÈQUE GRAND'PLACE 5, Grand'Place BP 1095 38000 Grenoble cedex 1 T 04 76 22 91 30
La Rochelle	MÉDIATHÈQUE MICHEL CREPEAU Avenue Michel-Crépeau, 17042 La Rochelle cedex 1 T 05 46 45 71 71 Ouverture prochaine au public
Limoges	BIBLIOTHÈQUE FRANCOPHONE MULTIMÉDIA 2, rue Louis-Longequeue 87032 Limoges cedex T 05 55 45 96 69
Lyon	MÉDIATHÈQUE DE VAISE Place Valmy BP 9064 69235 Lyon cedex 9 T 04 72 85 66 20
Lyon	VIDÉOTHÈQUE DE LA MAISON DE LA DANSE 8, avenue Jean-Mermoz 69008 Lyon T 04 72 78 18 18
Montpellier	MÉDIATHÈQUE CENTRALE FEDERICO FELLINI Place Paul-Bec 34000 Montpellier T 04 67 20 95 85
Mulhouse	BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE — LA FILATURE 20, allée Nathan-Katz 68090 Mulhouse cedex T 03 89 36 28 17
Narbonne	BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE 31, rue Jean-Jaurès 11100 Narbonne T 04 68 90 30 29

Nice	MÉDIATHÈQUE 19, rue Biscarra 06000 Nice T 0493802916
Orléans	MÉDIATHÈQUE D'ORLEANS 1, place Gambetta 45043 Orléans cedex 1 T 0238654545
Pantin	CENTRE NATIONAL DE LA DANSE — MÉDIATHÈQUE 1, rue Victor-Hugo 93507 Pantin cedex T 0141832739
Poitiers	MÉDIATHÈQUE FRANCOIS MITTERRAND 4, rue de l'Université 86000 Poitiers T 0549523151
Rennes	CENTRE CULTUREL LE TRIANGLE Boulevard de Yougoslavie 35200 Rennes T 0299222727
Roubaix	MÉDIATHÈQUE DE ROUBAIX 2, rue Pierre-Motte 59100 Roubaix T 0320664500
Saint-Denis de la Réunion	CONSERVATOIRE NATIONAL DE REGION 6 bis, rue Pasteur 97400 Saint-Denis de la Réunion T 0262904471
Saint-Germain- La-Blanche-Herbe	INSTITUT MEMOIRES DE L'EDITION CONTEMPORAINE Abbaye d'Ardenne 14280 Saint-Germain-La-Blanche-Herbe T 0231293737
Saint-Herblain	MÉDIATHÈQUE HERMELAND Rue Rabelais BP 133 44817 Saint-Herblain cedex T 0240952750
Strasbourg	BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE 3, rue Kuhn BP 1049 67070 Strasbourg cedex T 0388528585
Tarbes	BIBLIOTHÈQUE DEPARTEMENTALE DE PRÊT 16, boulevard Claude-Debussy 65000 Tarbes T 0562567565
Toulouse	CENTRE DE DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE 5, avenue Étienne-Billières 31300 Toulouse T 0561599878
Valence	BIBLIOTHÈQUE DU POLYGONE 12, avenue Georges-Clémenceau 26000 Valence T 0475785089
Vandœuvre-lès-Nancy	BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE 11, place de Paris BP 34 54501 Vandœuvre cedex T 0383548553

Publications du Centre national de la danse

Créer un fonds documentaire en danse

Carnets de documentation, juin 1999 (réédition), diffusion gratuite (épuisé).

Répertoires chorégraphiques et notation du mouvement

Carnets de documentation, juin 1999 (réédition), diffusion gratuite.

Les acquisitions techniques en danse contemporaine

Cahiers de la pédagogie, décembre 1999 (réédition), diffusion gratuite.

L'éveil et l'initiation à la danse

Cahiers de la pédagogie, décembre 1999 (réédition), diffusion gratuite.

Jacqueline Challet-Haas, Grammaire de la notation Laban (cinétographie Laban, vol. 1 et 2)

Cahiers de la pédagogie, décembre 1999, 100 F TTC chaque volume, frais de port en sus.

Isabelle Ginot, Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé

Recherches, janvier 2000, 179 F TTC, frais de port en sus.

Renseignements: 01 41 83 27 26