

*Marina Moreno est enseignante EPS et Arts danse, au lycée Beauissier à la Seyne sur mer.
Elle répond au questionnaire de Passeurs de danse*

Témoignage de Marina Moreno

1 Enseignement de spécialité Arts danse

Constat

- Les élèves ayant une pratique en club intègrent la section Arts danse avec comme conviction profonde que danse et musique sont liées. Ils sont en grande difficulté pour se mettre en mouvement sur un support sonore « nouveau », inhabituel, support ternaire, support où la pulsation est absente, où le rythme est irrégulier. Les supports sonores binaires, avec rythme régulier et pulsation identifiable sont des univers sonores privilégiés par ces élèves, rassurants, leur permettant d'identifier des repères afin de faire coïncider geste et accent, geste et temps fort, les énergies de la musique soumettant leur danse. La structure sonore binaire structure le temps de la composition, correspond au vécu de ces élèves pratiquants en club. Cette structure engendre des rapports de dépendance geste/musique et correspond aux conventions académiques correspondant au schéma narratif : début identifiable, crescendo, acmé, decrescendo et fin,.

Ces élèves sont encore en plus grande difficulté pour composer dans le silence, disent ne pas avoir d'inspiration sans musique, ils sont démunis devant l'absence de repères temporels.

- Les élèves non pratiquants en club ont également cette représentation de dépendance geste-musique à leur arrivée mais leur corps traduit un rapport au temps tout autre. N'ayant pas expérimenté corporellement de rapport au temps et n'ayant pas développé d'automatismes, de réponses pré-établies, ils rencontrent moins de difficultés à se mettre en mouvement, à composer quel que soit le support sonore. On observe néanmoins que ces élèves ne font aucune relation structure musicale/structure chorégraphique. On remarque une absence de début et de fin identifiables, une structure temporelle imprécise, non lisible, uniforme.

Ces élèves traitent surtout l'espace lorsqu'ils composent, le support sonore faisant office d'ambiance mais ne structurant pas le temps de la composition. On peut en déduire que la notion de temps est à acquérir chez ces élèves.

Comment transformer ces rapports de dépendance à la structure musicale chez certains élèves ? Comment faire acquérir la notion de temps chez les autres ?

A Pratiques pédagogiques pour l'épreuve d'improvisation:

En référence à l'œuvre de Merce Cunningham et à sa collaboration avec John Cage, et afin de rompre avec les représentations des élèves, je fais les choix suivants :

- faire acquérir l'indépendance geste-musique par l'utilisation de l'aléatoire : mettre les élèves en mouvement à partir d'une consigne, thème, tâche, iconographies... souvent dans le silence.

La prestation de chaque élève est présentée sur un support sonore aléatoire, choisi par moi-même, généralement ternaire.

- faire acquérir la notion de temps par l'utilisation du chronomètre : travailler à partir d'une phrase corporelle initiale créée par les élèves et chronométrée qui correspond au Temps 1; puis, je propose de diviser le Temps 1 par 2 tout en exécutant la même phrase corporelle. La phrase initiale est alors accélérée et correspond à Temps 2; puis je propose de multiplier par 2 le Temps 1... La préparation et la présentation de ce travail s'effectuent sur silence.

Ces choix pédagogiques visent l'objectif suivant : montrer aux élèves que le geste génère une structure temporelle qui lui est propre, une « musique intérieure », le traitement du temps dans le geste peut exister à partir de sensations corporelles et non à partir de repères externes.

B. Pratiques pédagogiques pour l'épreuve de composition en relation avec les œuvres limitatives du programme de Terminale

Constat

Par choix pédagogiques, n'ayant pas de formation musicale et n'étant pas musicienne, l'approche indépendante et aléatoire en référence à Merce Cunningham et John Cage était, me concernant, la plus appropriée.



John Cage, Jasper Johns, Merce Cunningham (1998)

L'œuvre du Sacre du printemps d'I. Stravinsky, chorégraphiée par V. Nijinski, et ses créations (M. Béjart et P. Bausch) m'ont obligée à percevoir, dans ma pratique pédagogique, ma relation à la musique autrement.

Après l'étude du sacre de Stravinsky, chorégraphié par V. Nijinski, j'aborde l'étude de cette œuvre par le contexte historique, témoignages, photos, iconographies, recherches, mais j'évite l'analyse fine de la structure musicale qui contribue largement au succès, à la longévité et appropriation de cette œuvre.



Le sacre du printemps, Nijinsky

Mes lectures diverses sur la recherche en danse avaient déjà engagé la réflexion quant à mon regard post-moderne sur les rapports geste-musique.

Après échange avec une collègue enseignant la spécialité musique au lycée Dumont d'Urville de Toulon, je me suis rendue à l'évidence que mon entrée par le corps situé dans un contexte historique était insuffisante, l'étude de la structure musicale contribue à l'appropriation de l'œuvre.

Jusqu'à présent, les élèves créent une composition sur la partition de Stravinsky reproduisant des formes corporelles, parviennent à construire des rapports geste-musique sur les temps forts, identifiables, mais l'énergie de la musique et ses nuances sont peu perçues, structurant peu la partition chorégraphique.

Dire aux élèves que Stravinsky utilise des mesures irrégulières de 7 et 8, que sa musique est dissonante, qu'il conserve la masse de l'orchestre tout en développant le motorisme rythmique sont des connaissances, mais comment traduire ces connaissances en expériences corporelles ? Comment construire des rapports de dépendance geste-musique qui ont été éludés jusqu'alors, par choix pédagogiques ?

Remédiation

Pour l'année à venir, je proposerai une entrée dans l'œuvre à partir de la structure musicale, après m'être formée auprès de ma collègue de musique, en évitant d'exposer aux élèves toutes iconographies, photos ou vidéo de l'œuvre de 1913, et éviter l'imitation de formes. Nijinski a étudié la partition avec l'aide de M. Rambert, Béjart a usé jusqu'à la corde plusieurs disques avant de créer, je tenterai à mon niveau, une entrée dans cette voie.

2 Enseignement EPS, classe de première

Constat

Dans un cycle de chorégraphie collective, en EPS, pour un niveau première, j'axe principalement mon enseignement sur le traitement de l'espace et la présence. Les élèves présentent de grandes difficultés de concentration, surtout les garçons, lors des premières séances; le niveau moteur est très hétérogène.

Les élèves, pratiquant en club ou pas, ont également une représentation de dépendance geste-musique.

Choix didactiques

Objectif 1 : faire acquérir une qualité de concentration afin de pouvoir faire vivre des expériences corporelles nouvelles aux élèves, qu'ils soient à l'écoute de leur corps.

Objectif 2 : rompre les représentations des élèves, de la dépendance geste-musique à l'indépendance.

« *Toute investigation du corps demande ce silence méditatif et concentré, où le sujet corps part à la recherche de soi* » (Louppe, 1997)¹.

C'est la raison pour laquelle, mon travail d'échauffement puis le contenu de ma leçon s'effectuent dans le silence lors des premières séances. Utiliser la musique pour cacher les problèmes de concentration et d'écoute ne me convenait pas, plaquer du bruit sur du bruit, L. Louppe, ne résolvait rien si ce n'est renforcer le rapport d'assujettissement de la danse à la musique.

J'ai pu observer que la qualité de concentration des élèves était beaucoup plus satisfaisante dans le silence qu'en présence d'un univers sonore.

Pour les séances suivantes,

- l'échauffement s'effectue dans le silence, pour les classes où la concentration n'est pas acquise, en musique pour les classes ayant acquis ce paramètre.

- le travail de composition collective s'effectue sur un support sonore contenant divers morceaux de musique variés, binaires et ternaires. Ici, le support sonore sert d'ambiance.

- la prestation de chaque groupe s'effectue sur un morceau aléatoire, issu du support sonore utilisé durant le travail de composition. J'apporte ici des connaissances culturelles en relation avec l'œuvre de Cunningham.

Les rencontres aléatoires geste-musique étonnent favorablement les élèves spectateurs après les prestations de leurs camarades.

¹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.