

30 ans de Formation Musicale Danse au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

J'ai quitté le Conservatoire lors de la rentrée en septembre 2021. Au long de ces trente années, j'ai pu élaborer des contenus, partager des initiatives, développer des collaborations, voir évoluer les élèves. Cet article a pour but de partager cette expérience, de témoigner de mon enseignement, de partager des contenus, de se souvenir d'initiatives partagées, comme un grand regard sur le chemin parcouru ...

I-Début

En 1989, sous la direction d'Alain Louvier¹ un « département danse » est créé sur un projet établi par Jacques Garnier.²

Monique Duquesne Fonfrède³ se souvient :

Printemps 1989 : A l'occasion de la mise en œuvre du nouveau cursus danse au sein du Conservatoire National Supérieur de Paris, je rencontre Jacques GARNIER en compagnie de Michelle Nadal⁴ et Francine Lancelot⁵. En effet, en complément de la pratique de la danse, ce projet comporte des enseignements complémentaires que Michelle et Francine ont dû suggérer telles une formation musicale reliée au mouvement et une formation à l'histoire de la danse reliée aux répertoires des danses anciennes. Toutes deux formées à la notation Conté elles me recommandent auprès de Jacques pour que l'enseignement de ce système soit intégré à la formation musicale du danseur. De façon nouvelle, ce programme intégrait l'enseignement des danses anciennes mais aussi la formation musicale du danseur en lien avec la notation Conté.

- Jacques Garnier décédé le 10 juin 1989 est remplacé par Quentin Rouillier qui finalise et met en œuvre le projet. Une équipe de trois personnes est alors constituée pour la formation musicale du danseur comprenant Françoise Roussillat, Sophie Rousseau et moi-même.

- Du 1er novembre 1989 au 31 octobre 1990, je suis chargée d'un cours de musique pour danseurs et d'analyse et écriture du mouvement 6 heures par semaine.

- Du 1er octobre 1990 au 30 septembre 1991, je suis chargée d'un cours de solfège corporel et écriture du mouvement 5 heures par semaine. Après quoi je cesse mon activité au CNSMDP pour me recentrer sur le développement de ma compagnie en région Nord-Pas de Calais.

Quentin Rouillier (directeur des études chorégraphiques de 1989 à 2002) est chargé de mettre en place le double cursus classique et contemporain. Il me propose de faire partie de l'équipe à partir de sept 90. J'avais auparavant enseigné cette matière en cours magistral dans le cursus d'études supérieures en danse, à l'université de la Sorbonne de 1985 à 1988. Sur cette période je mène avec la Cie Maître Guillaume un travail de recherche et de diffusion des répertoires de danse et musique, et en particulier ceux de la Renaissance française. C'est pourquoi je propose à Quentin Rouillier de partager ce poste avec mon amie Françoise Roussillat professeure de FM au conservatoire Des Lilas. Et c'est en 1994 que je reprends seule la totalité des heures.

Conformément au projet initial et sur la recommandation de Francine Lancelot, Quentin Rouillier me propose de donner des cours de danses de la Renaissance française⁶. Nous ferons cet

1 Alain Louvier directeur du CNSMDP de 1986-1991. Il assure le déménagement et l'installation de l'établissement à La Villette (inauguration : 7 décembre 1990)

2 Jacques Garnier 1940-1989 fonde entre autres le [Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris](#) (GRCOP)

3 Monique Duquesne Fonfrède Mon parcours avec la notation Conté en relation avec l'institution, de l'université à l'université, de la formation à la transmission, 1985 – 2020. en annexe 1

4 Michelle Nadal (1928-2018), danseuse, comédienne, chorégraphe, enseignante et chercheuse en danse et notation Conté.

5 Francine Lancelot (1929-2003), danseuse, comédienne, chorégraphe, pédagogue et chercheuse en danse ancienne et traditionnelle, (Ris et Danceries)

6 Les matériaux du répertoires de la renaissance française présentent des liens étroits entre la musique et la danse. Ils laissent une place importante à l'improvisation et à la création, ce qui nous permet d'en réaliser jusqu'à ce jour une pratique contemporaine. De 1988 à 1993 sous la direction de Gérard Geay j'enseigne les danses de la

enseignement avec le musicien et danseur Carles Mas i Garcia pendant quelques semaines avant de renoncer ; les élèves étaient peu réceptifs à nos propositions et nous n'avions pas le soutien de certains professeurs dans cette pratique trop éloignée de leur technique.

J'accepte pourtant de donner des masterclass sur ce thème en 2002 et en 2003 dans le cours de répertoire commun aux classiques et contemporains d'André Lafonta.⁷ Cette masterclass⁸ est conçue en lien avec l'histoire de la danse et sera complétée par des cours de danse baroque avec Irène Ginger⁹.

II- Emploi du temps

Dans la petite centaine d'heures consacrée à cette matière dans la formation du danseur, il est impératif d'avoir des objectifs précis. Les contenus doivent permettre aux étudiants des deux cursus d'acquérir, par un enseignement sensible puis théorique, les éléments d'une formation musicale nécessaire à leur pratique et au dialogue entre danseurs et musiciens.

Au cours des directions successives (Quentin Rouillier, Daniel Agesilas, Claire Marie Osta, Jean-Christophe Paré, Cédric Andrieux)¹⁰ la place de la FM a peu évoluée. Les horaires auxquels les cours sont dispensés : de 8h à 9h le matin et en fin d'après midi après les classes de danse de 18h à 19h30 a demandé aux élèves et à moi-même quelques efforts d'adaptation. Il m'a fallu trouver de l'énergie joyeuse et positive pour réveiller les groupes du matin et les emmener dans le contenu du cours. Pour les groupes du soir la fatigue des corps étaient parfois trop présente et quelques problèmes de concentration furent à gérer.

Jusqu'en 2018 l'enseignement est organisé en cours hebdomadaire sur 2 années (en 2^{ème} année 1h en 3^{ème} année 1h30). En 2019 une nouvelle organisation s'installe avec des cours sur chaque année du Dnspd.

III- Mon enseignement (contenu résumé)

L'enseignement traditionnel du solfège me paraissant inadapté aux apprentis danseurs, j'ai dû proposer une approche innovante¹¹ de la pédagogie. Je me suis appuyer sur les travaux de pédagogues qui ont toujours nourri la réflexion sur ma pratique.¹² J'ai également pendant plusieurs années confronté mon enseignement, le remettre souvent en question auprès de Jacques Barathon et de Roland Lemêtre¹³.

renaissance pour les musiciens dans le département de musique ancienne du CNSMD de Lyon, cet enseignement a lieu également au CRR de Tours de 1992 à 2001,

7 André Lafonta professeur de danse contemporaine

8 je dispose de vidéos de ces interventions pour les personnes intéressées

9 Irène Ginger danseuse, professeure de la Belle danse

10 je voudrais ici me souvenir de Christine Giquel qui a accompagné la création de ce département

11 « Méthodes et techniques pédagogiques innovantes » sont les termes employés dans l'avis de recrutement en 2021

12 WILLEMS Edgar, Le rythme musical, Fribourg : Pro Musica, 1984

WILLEMS Edgar, L'oreille musicale, Fribourg : Pro Musica, 1984

SIRON Jacques, Bases des mots aux sons, Paris : Outre Mesure, 2005

PERETZ Isabelle, Apprendre la musique Nouvelles des neurosciences, Paris : Odile Jacob 2018

PERETZ Isabelle, Musique, Langage, Émotion : approche neurocognitive, Rennes : PU, 2010

MANEVEAU Guy, Musique et Éducation : essai d'analyse phénoménologique de la musique et des fondements de sa pédagogie, Aix-en-Provence : Édisud, 1977

MARTENOT Maurice, Principes fondamentaux d'éducation musicale et leur application, Paris : Magnard, 1970/1996

JOUBERT Claude Henry, Enseigner la musique. L'état, l'élan, l'écho, l'éternité, Van de Velde, 1996

DOURY Pierre, Grammaire de la langue musicale, Paris : Choudens, 1971

BOUËT Jacques, Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome, Cahiers d'ethnomusicologie 1997, <http://ethnomusicologie.revues.org/>

COMMANDEUR Laurence, La formation musicale des danseurs, Cité de la musique, 1998

13 Nous avons publiés ensemble le « Cahier de chansons à danser (polyphoniques et monodiques de la Renaissance française » Delatour France, 2000.

En l'absence d'outils, du peu contenus ou de références portant sur la spécificité de l'enseignement de la FM consacré à la Danse, j'ai construit petit à petit des exercices reposant sur des expériences sensibles, sur un vécu corporel.¹⁴

La gestion des niveaux hétérogènes des étudiants est un problème important auquel il m'a fallu apporter une solution. Certains ont suivi un cours de FM, et/ou ont pratiqué un instrument (très peu arrivent à combiner une pratique instrumentale avec leurs études en danse). Chaque année j'ai fait le pari de mélanger les différents niveaux en enseignant le rythme par la pratique corporelle, et par le lien avec l'improvisation et la composition. En effet, sur ces points les différences sont toujours minimales, car même sans connaissance solfégique un étudiant peut avoir des facilités rythmiques et/ou des facultés d'improvisation. A la suite de ces pratiques lorsque l'on aborde le code d'écriture rythmique, ceux qui ont déjà reçu un enseignement du code viennent en aide aux débutants et il ne faut pas longtemps pour obtenir un niveau homogène.

Le Rythme « Le rythme est la colonne vertébrale de la danse et la musique. »

Dans mon enseignement je privilégie le rythme. Par la danse, par les patings (percussions corporelles), par le chant.¹⁵

La transmission d'un rythme vivant ne peut avoir lieu que par l'oralité, la pratique, l'expérience vécue, ce qui me conduit à privilégier l'usage de la danse, des percussions corporelles (patings) et du chant. La répétition inscrit dans la mémoire un corpus de rythmes dont dispose le danseur, notamment dans l'improvisation sur des schémas existants qui permet à chacun de s'exprimer et de dialoguer avec l'autre. La pratique du rythme corporel peut entraîner des états émotifs comparables à ceux que produit une polyphonie vocale. La sensation intense qui émerge lorsqu'une polyrythmie est en place, est porteuse d'émotion et de plaisir.

renforce la disponibilité des étudiants ? augmente les capacités d'apprentissage ?

Grâce à la perception que les danseurs ont du rythme de leurs mouvements naît ce que j'appelle « la chanson de la danse », c'est-à-dire le phasé du mouvement.

Nous pouvons alors préciser le vocabulaire permettant de nommer les différentes parties de l'« édifice rythmique », les fondamentaux :

- la « petite » pulsation sur laquelle s'organise le temps, c'est-à-dire la plus petite sensation exprimable corporellement, vocalement ou par des appuis, des vibrations
- la pulsation qui marque le début du temps ressenti
- la mesure qui est perçue par la récurrence d'un groupement de temps ; il y a parfois la possibilité de sentir la pulsation à la mesure
- le phrasé qui est perçu par l'organisation des propos mélodiques, rythmiques, chorégraphiques
- l'organisation des phrases.

La Pratique vocale

Il faut parfois débloquer beaucoup d'appréhension pour « mettre en marche », pour découvrir la voix chantée. Par des jeux vocaux, des canons, par la mémorisation de mélodies simples nous y parvenons.¹⁶ Une approche progressive de la polyphonie est réalisée.

¹⁴ ce qui devrait de notre point de vue faire partie d'un tronc commun à la Formation musicale en général.

¹⁵ Edgar WILLEMS, *Le rythme musical*, Pro Musica, 1954 1984 page 59

Nous pouvons envisager trois stades nettement différents dans l'élaboration du rythme artistique : 1° Vivre le rythme ; 2° Le sentir vivre en soi ; 3° En avoir la conscience mentale de façon à pouvoir l'écrire et le lire. [...] La véritable conscience rythmique, qui dépasse la conceptualité, exige une expérience, une conscience physique, musculaire, nerveuse, poussée jusque dans ses ramifications émotives et intellectuelles.

page 25 Pour exécuter un rythme, petit ou grand, il ne suffit donc pas de réaliser la formule ; il faut qu'une propulsion vitale, procédant du dedans au dehors, restituée à travers la formule, la vie dont elle n'est qu'un signe intellectuel.

¹⁶ Les acquisitions fondamentales issues de ses pratiques sont :

- les notions de : pulsation, temps, tempo, carrures, séquences, phrasé mélodique, phrasé corporel
- notion de poids, d'appui, de levée, d'attaque..
- la construction du tempo intérieur
- la sensation du binaire et du ternaire, correspondant à deux qualités de temps et à deux états de corps,
- le phrasé, les carrures, les séquences...
- le développement du chant intérieur

L'acquisition du code d'écriture rythmique

Je compose pour le cours des textes de lecture qui reprennent en les développant les exercices pratiqués en rythme corporel ou en chant.

L'acquisition du code d'écriture rythmique¹⁷ ouvre l'accès à des partitions musicales simples, pour aboutir à une initiation à la lecture globale de partitions d'orchestre.

La Culture musicale

Je propose chaque année un programme différent d'œuvres permettant la découverte de musiques écrites (*présentation des grandes formes musicales de la musique occidentale*), de musiques de tradition orale (*ouverture vers d'autres cultures*), de musiques de danse.

Le travail comporte plusieurs temps :

- le repérage des éléments fondamentaux tels que la pulsation, le temps, la mesure, le tempo, la structure, le phrasé, la dynamique. pour accéder ensuite à pouvoir aborder les notions de contrepoint, d'harmonie, d'orchestration, de construction.

- la reconnaissance des instruments

- la provenance : l'époque, la culture, la géographie

Dans le cas d'une musique écrite, une présentation de la partition est effectuée. Si celle-ci est abordable en lecture globale, l'écoute pourra être réalisée en suivant la partition. Le plaisir qui émerge alors est toujours un moment magique que je partage avec les étudiants. Le silence des auditeurs/lecteurs est un silence habité !

Au cours de ces années est apparue la nécessité d'effectuer une éducation spécifique de l'oreille à l'écoute comparative des différents supports audio, en particulier pour prendre conscience du manque de relief sonore des sons compressés.

La Culture musicale et chorégraphique : analyse des rapports musique/danse

A partir de présentations de vidéos de répertoires, une grille de lecture est proposée, permettant de travailler sur les rapports dynamiques entre musique et danse. Celle-ci permet de :

- repérer dans une chorégraphie les éléments constitutifs de l'aspect rythmique du mouvement, « la chanson de la danse », l'organisation du phrasé chorégraphique, et pouvoir saisir cette autre musique qui se superpose en contrepoint à la musique instrumentale, vocale ou au silence.

- décrire une relation spécifique au temps, au rythme, à la mélodie, aux matériaux sonores

- relier les éléments précédents à un état de corps, à différentes qualités de mouvement, à des intentions, un ressenti, des émotions.

Les Exposés

Chaque groupe de 2 ou 3 étudiants doit présenter un extrait de 5 mn d'une pièce chorégraphique, avec comme angle d'analyse principal le rapport musique-danse. Il s'agit dans un premier temps de faire des recherches pour présenter le chorégraphe, le compositeur, le contexte de la création. Dans un second temps sera développée une analyse des partis pris de la chorégraphie en rapport avec la musique en décrivant les processus d'écritures mis en place au niveau du rythme, de la mélodie, etc..

Mais où sont les notes ?

Suivant les niveaux nous proposons une découverte de la notation mélodique. Dans ce temps limité qui nous est imparti nous avons fait le choix de ne pas insister sur la lecture de notes d'un

- la conscience de l'espace : le sien, celui des autres, celui du groupe, l'espace sonore

- la prise de conscience des rapports mélodie-mouvement

- la construction d'une mémoire musicale (rythmique et mélodique) active

- la notion d'improvisation collective et individuelle

- développement de l'écoute individuelle ou collective

17 Pierre DOURY, Grammaire de la Langue Musicale, Choudens, 1971 page 64

La notation du rythme a toujours posé un problème insoluble, puisque par définition le Rythme c'est le mouvement, la vie elle-même, qu'il est évidemment impossible de figurer à l'état inerte au moyen de signes. Le rythme véritable doit être recréé chaque fois que l'interprète redonne vie à l'œuvre.

point de vue théorique pour privilégier le code d'écriture rythmique et la mise en place d'un vocabulaire musical reposant sur des bases sensibles.

En commençant ce chapitre j'ai évoqué le peu de matériel disponible pour cette matière. Nous avons répondu à ce besoin, et encore aujourd'hui, par l'organisation de nombreux stages de formation continue pour les enseignants qui souhaitent compléter, enrichir leur pratique, ou aller vers l'enseignement de la FM danse. Ces journées de formation sont organisées en dehors du CNSMDP, à la demande de CRR, des ADDA en région et dans le cadre de l'ARIAM¹⁸ île de France avant sa suppression en 2017. La demande reste importante aujourd'hui et les lieux de formation se font rares.

Romain Panassié témoigne :

La rencontre d'une pédagogie singulière

J'ai rencontré Sophie Rousseau et son enseignement lorsque j'ai intégré la formation de danseur contemporain au CNSMDP, en septembre 2001.

Je me souviens que les premiers cours m'ont franchement déstabilisé et laissé un peu perplexe : j'avais derrière moi une dizaine d'années de parcours en école de musique, et une certaine expérience des cours de solfège. S'il y avait une discipline pour laquelle je pensais que j'allais être à l'aise au Conservatoire, c'était bien la formation musicale !

En réalité, toutes les fois où il y avait besoin d'un support théorique, j'étais en terrain connu, mais pour la pratique... Je n'étais pas meilleur que mes camarades pour exécuter un patting (percussions corporelles), et cela me consternait ! Comment était-ce possible ? Pendant toutes ces années, j'avais conjointement pratiqué la danse et joué du saxophone, y compris en ensemble et en orchestre, et je découvrais que je n'avais jamais véritablement fait le lien entre le rythme et le mouvement ! J'avais acquis une approche du rythme très visuelle et mathématique, mais finalement peu reliée aux sensations et au vécu kinesthésique.

Lors des premiers cours avec Sophie, on n'écrivait peu ou presque rien, et on était la plupart du temps debout : pour chanter, faire du parlé-rythmé, des pattings, et IMPROVISER ! Je n'avais jamais improvisé dans un cours de solfège ! Sophie n'enseignait ni les clés, ni le nom des notes (mon premier cours de solfège avait consisté à m'apprendre à dessiner une clé de sol). Je crois que l'on a abordé les chiffrages de mesure à la fin de la première année de cours, et encore d'une manière totalement différente de celle que je connaissais.

En revanche, nous écoutions quantité d'extraits musicaux dont nous faisons le plan : j'ai découvert la richesse du répertoire de musiques de « tradition orale », mais aussi de la musique « d'avant Jean-Sébastien Bach » et du large spectre de la musique dite « contemporaine ». Puis, progressivement, nous entrons dans la partition musicale, avec comme principal outil de lecture la connaissance du code rythmique.

Au bout du premier trimestre, mes doutes et mes résistances quant à la pertinence de l'approche de Sophie s'étaient dissipés : je ne pouvais que constater mes progrès, y compris dans ma pratique instrumentale. Je sentais qu'un nouvel appui interne se construisait petit à petit, un socle, un soutien aussi bien pour la danse que pour le jeu du saxophone ou le chant. Pour mes camarades de promotion, dont certains étaient totalement débutants en musique, j'observais qu'ils disposaient petit à petit d'un bagage de notions essentielles, et surtout construites à partir de sensations éprouvées en cours. Ce qui signifie que leurs connaissances et compétences musicales n'étaient pas acquises différemment de leurs compétences en danse. Le chemin

¹⁸ L'Ariam Ile De France, était devenue le lieu unique de convergence de tous les professionnels et de valorisation de toutes les innovations pédagogiques, de toutes les esthétiques favorisant le développement des pratiques artistiques pour le plus grand nombre de Franciliens. In communiqué des salariés janvier 2017

d'apprentissage était, dans les deux cas, tout à fait similaire : d'abord l'expérience sensible, ensuite l'analyse et la théorie.

L'année suivante, j'ai commencé le cursus de formation en notation Benesh, en parallèle de la formation de danseur. Dans ce cadre, j'avais également un cours par semaine de formation musicale. Comme je ne souhaitais pas être dispensé, Sophie m'a suggéré d'observer comment elle s'y prenait pour amener telle ou telle notion dans le cours. Je pense que c'est à ce moment-là que j'ai commencé à m'intéresser, consciemment, à la question de la formation musicale des danseurs.

IV- La formation musicale dans les cursus de notation du mouvement

Repères :

- 1989-1991 Monique Duquesne enseigne la notation Pierre Conté
- 1990 Jacqueline Challet-Haas, professeure de notation Laban crée le cursus de notation Laban. après son départ elle sera remplacée par Noëlle Simonnet¹⁹.
- de 1990 à 1995 les interventions en formation musicale ont lieu ponctuellement.
- En 1995 à l'initiative de Quentin Rouiller, Éliane Mirzabekiantz²⁰ professeure de notation Benesh crée le cursus de notation Benesh.

Les cours ont lieu les lundis matins à raison d'1h30 pour chaque année et la fm est une matière commune aux deux cursus.

Lorsqu'à partir de 2010 l'enseignement de la notation est organisé en sessions, les cours de fm sont donnés sur une journée entière pour les premières années et une demi journée pour les deuxièmes années. Avec la création du second cycle, le volume horaire ne pouvant être modifié les heures de cours sur la deuxième année se réduisent de moitié : premier cycle 42 h en première année 24h en deuxième année et 24h pour le deuxième cycle.

Les étudiants qui suivent ces cursus sont tous des adultes ce qui modifie ma posture d'enseignante par rapport aux jeunes danseurs adolescents. Bien sûr il n'y a pas que l'âge qui est en cause, les objectifs sont différents. Pour les futurs notateurs, il y a une exigence de rigueur et de précision dans le travail, pour ne pas trahir l'œuvre à transcrire, à noter.

Premier cycle

Acquisition du Code d'écriture rythmique

En plus des points décrits dans le chapitre précédent, s'ajoute :

- un repérage des rythmes des appuis de la danse et du rythme de la musique²¹ contenus dans les répertoires de musiques de danses de bal et dites traditionnelles
- la chanson de la danse²² : la capacité de saisir, comprendre et noter le mouvement dansé, cette autre musique qui se superpose en contrepoint à la musique instrumentale, vocale ou au silence.
- une réflexion sur le temps et sa représentation dans les deux systèmes

Culture musicale

cf chapitre précédent

La Culture musicale et chorégraphique : analyse des rapports musique/danse

cf chapitre précédent

19 De 1999 à 2021.

20 De 1995 à 2020

21 il y a un grand intérêt à utiliser des musiques portant en elles mêmes les élans et dynamiques de la danse : les musiques de danses de différentes cultures, les répertoires de danses de la Renaissance, de l'époque baroque, les comédies musicales, les répertoires dits traditionnels...sont une manne inépuisable où musique et danse sont intimement liées. Dans les danceries de la Renaissance (comme dans nombre de traditions), les variantes ou «découpage» sont des propositions de découpage rythmique des pas doubles et simples, au gré et à la fantaisie de chacun, en respectant le caractère de la danse. La notion de « découpage » du pas révèle souvent la structure interne du temps faisant apparaître la « petite » pulsation, la sous division du temps.

22 Temps, Rythme et Mouvement page 33

Analyse d'œuvres chorégraphiques en rapport avec des œuvres musicales sous la forme d'exposés

L'étudiant présente un extrait de 5 mn d'une pièce chorégraphiée (chorégraphe, compositeur, contexte esthétique etc...) et développe une analyse des partis pris de l'écriture chorégraphiques en rapport avec la musique. Dans un échange avec l'enseignant et le groupe il doit être capable de saisir les états « toniques de corps », de prendre conscience de ces différents états pour pouvoir développer une réflexion sur le parti pris chorégraphique en rapport avec la musique.

Grâce à ces acquisitions, pouvoir installer et faire vivre un dialogue avec les musiciens

Deuxième cycle

Dans la réalisation ou la lecture d'une partition chorégraphique, pouvoir utiliser la partition musicale comme un véritable outil pour la notation et/ou la reconstruction : par la lecture globale de la partition musicale et sa mise en relation avec la chorégraphie (repérage du phrasé chorégraphique et mise en relation avec le texte musical ou du plan s'il s'agit d'une musique non écrite).

Les étudiants doivent pouvoir joindre à leur projet de notation ou de reconstruction la partition musicale, lorsqu'elle existe, et/ou un plan de la musique utilisée.

Regards et conseils pédagogiques sur des projets de transmission.

Analyse comparée d'œuvres chorégraphiques et musicales.²³

V- Matériel

L'évolution des supports audio m'a permis entre autre d'alléger mes sacs de cours ! Après les K7, le minidisc fut une petite révolution : il permettait le montage, l'organisation des pistes pour le déroulement d'un cours ... puis l'apparition des lecteurs mp3 et clé usb. Il n'y a que l'utilisation de la diffusion par Bluetooth que je n'ai pas expérimentée !

Pour regarder la danse nous avons utilisé le lecteur de cassette vidéo (magnétoscope), le lecteur de dvd puis le téléviseur connectable aux ordinateurs (avec en prime tous les problèmes de connectique), la clé usb et enfin les écrans connectés directement à internet.

La Photocopieuse fut le grand outil indispensable avec sa dose de stress lorsqu'elle tombe en panne !

VI- Collaborations = enseignement à plusieurs voix !

- Interventions pendant les cours ...

A la suite d'échanges avec Véronique Vialar²⁴ et Susan Alexander²⁵, sont organisées des interventions de 30 mn au début ou à la fin des cours pour toutes les premières années à raison de 6 à 8 séances/an. Nous ferons cela de 1995 à 2008. L'un des objectifs de ces ateliers est d'acquérir une perception rythmique du langage chorégraphique.

Susan Alexander raconte :

La formation musicale a été essentiel pour les élèves du CNSMDP en préparation d'une carrière comme danseur, et j'avais beaucoup de chance de collaborer avec Sophie Rousseau dans ce but. C'était tellement agréable (pour moi inclus) d'analyser la musique avec sa méthode qui menait les élèves dans la compréhension du temps et du rythme. C'était toujours avec intelligence mais aussi avec beaucoup de joie. Parfois c'était dans l'esprit d'un jeu mais nous avons tous appris quelque chose à la fin. J'ai adoré quand on était en cercle et Sophie nous a proposé des enchaînements du rythme que nous avons répétés avec les mains qui frappaient les cuisses, tapaient les pieds, tapaient dans les mains, et claquer des doigts. C'était

²³ Exemple : 3 versions chorégraphiques de Noces d'I, Stravinsky

²⁴ Véronique Vialar professeure de danse classique de 1990 à 2008

²⁵ Susan Alexander professeure de danse contemporaine de 1989 à 2008

très amusant mais aussi très instructif et enrichissant. Elle nous avait ouvert les oreilles, et cela m'a changé ma façon d'écouter surtout les accompagnateurs des cours, soit les percussionnistes, soit les pianistes.

- Ateliers de composition chorégraphique : classes de 4^{ème} années – DNSP 3

avec Christine Gérard de 1994 à 2011, puis avec Sylvie Berthomé de 2012 à 2020, nous encadrons à deux voix, pendant environ 6 ateliers consécutifs la composition chorégraphique d'un solo en relation à une musique.

Dans le premier atelier, 5 ou 6 extraits d'œuvres musicales de périodes et de styles différents sont proposés aux élèves avec leur analyse, ainsi que les partitions correspondantes pour les musiques écrites. Après cette présentation un support audio est fourni, permettant à chacun de choisir sa musique.

Nous proposons pour chaque pièce un chemin chorégraphique afin d'ouvrir le champ des outils de composition.

A chaque atelier plusieurs points sont abordés, parmi lesquels :

- les rapports entre rythmes de la danse et de la musique
- le rapport aux phrasés, à la construction musicale de la pièce
- la notion de "contrepoint chorégraphique"
- la prise de conscience de l'influence d'une couleur, d'une ambiance, du caractère suggestif et émotionnel, particulièrement fort du sonore, à la fois dans la composition chorégraphique et sur le regard sensible du spectateur.

Christine Gérard se souvient :

Cette très belle rencontre a été pour moi, durant toutes ces années, une possibilité de partager nos idées et de découvrir de superbes musiques.

Le plaisir d'être à deux sur un projet musique et danse, de chercher ensemble des contenus liés à ses choix musicaux, m'a permis une nouvelle approche et donc d'inventer, de créer à partir d'autres appuis, d'autres mélodies.

Le plaisir aussi, d'assister à l'élaboration des chorégraphies des danseurs et d'écouter les réflexions positives de Sophie, était chaque fois un moment très particulier. Ses réflexions ouvraient des champs de perception inédits.

L'analyse précise et les objectifs clairs proposés par Sophie donnaient la possibilité aux danseurs et à moi-même, d'écouter et de lire autrement la musique et donc d'approfondir l'écriture de la danse.

Sylvie Berthomé raconte :

Chaque année, de 2012 à 2020, Sophie Rousseau et moi même avons proposé aux étudiants de Dnsp3 classique et contemporain un cycle de 6 séances autour de l'écriture d'un solo en relation à une musique. Cette collaboration s'est inscrite dans la continuité d'un projet que Sophie avait initié avec Christine Gérard, professeure d'improvisation/ composition jusqu'en 2012. J'ai eu envie de poursuivre ce partenariat car cette proposition m'a semblé un outil précieux et original pour des étudiants en composition chorégraphique, futurs interprètes encore en recherche de leur propre danse.

L'objectif de ce projet est l'écriture d'un solo qui dialogue avec la musique.

Qui dit dialogue dit avoir quelque chose en commun, suppose des jeux de distance, rapprochements, croisements dans une écoute active et nourrie et un respect des spécificités de chaque partie. Quels outils mettre en place pour susciter ce dialogue ?

Le chemin chorégraphique

Chaque « chemin chorégraphique » que nous proposons pour chaque extrait musical est un possible de dialogue avec la musique. Qu'ils mettent en avant des matériaux plutôt du champ de la danse ou plutôt du champ de la musique, ils sont des points de vue, des choix d'entrée en résonance, que nous faisons à un moment donné et proposons aux danseurs. Il s'agit toujours de s'exercer à manier les outils et matériaux de la composition chorégraphique pour aller jusqu'à l'interprétation. Les propositions d'ordre chorégraphique peuvent mettre en jeu : des transpositions de procédés d'écriture ; des choix spatiaux, temporels et gestuels pour rendre sensible un paysage imaginaire, une ambiance, une couleur ; des états de corps en résonance à des qualités instrumentales, l'expressivité du geste, des citations et matériaux prélevés...

C'est pour moi toujours surprenant de découvrir comment ces chemins chorégraphiques que nous avons pu inventer, imaginer vont trouver corps. Et comment une certaine relation à la musique va se dévoiler et devenir vivante. Car les propositions précises, ciblées, laissent une grande part de choix à l'interprète, je dirais même tous les choix à faire pour inventer, faire apparaître et exister sa danse.

Mot manquant !

La musicalité est un mot que je n'emploie jamais, tellement il est chargé de sens divers, je vous en livre ici plusieurs, cette liste n'est pas exhaustive :

- adéquation qu'il y a entre le danseur et l'environnement sonore qui l'entoure
- expression propre au danseur qui retranscrit une sensation par rapport aux sons
- la façon dont le mouvement est investi, c'est là que se trouve la musicalité
- la musicalité du mouvement renvoie à une capacité, une intelligence de la personne à lui donner sens dans le temps et dans l'espace. Lorsque l'on voit un danseur évoluer avec ou sans support sonore, il a une musicalité particulière, un chant intérieur.
- musicalité sous entend la définition que l'on donne de la musique : si l'on prend celle de John Cage « la musique c'est ce que l'on entend avec l'intention d'écouter de la musique », un chant d'oiseau devient musique si je décide de l'écouter comme tel
- la manière dont le danseur investit sa danse pour trouver un phrasé, un développement, comment il va pouvoir chanter sa danse.

VII- Évaluation Examens

Le contrôle continu et un examen final comptant chacun pour 50 % donnaient l'obtention de l'UV FM. Cette UV équivalait à l'UV musique pour le diplôme d'état de professeur de danse.

Les examens avaient lieu fin mai début juin. Les contenus des pièces changent chaque année, nous fournissions aux élèves dans le courant du premier trimestre un support audio (k7 puis cd) contenant les pièces étudiées pendant les cours, ce pour une meilleure préparation à l'examen. Pendant de nombreuses années les jury ont été constitués d'invités extérieurs, ce qui permettait d'avoir un retour sur mon enseignement et sur le niveau des élèves, puis ils ont été constitués de professeurs en interne, pour disparaître au profit du contrôle continu uniquement à partir de 2017.

Pour information je vous donne ici le contenu de l'examen final qui a été sensiblement le même de 1992 à 2014.

Écrit d'une durée de 3h :

- Liste de questions portant sur le cours
- Questionnaire après une audition, portant sur un extrait de la partition d'une œuvres imposée, étudiée dans l'année.
- Analyse et commentaire d'écoute après 3 auditions d'une œuvres imposée, étudiée dans l'année.
- Composition et notation d'un ostinato rythmique corporel sur une mélodie apprise le jour de l'examen, et dont la partition est donnée au candidat.

Oral : Devant un jury composé de 3 personnes.

Passage : durée 20 mn, mise en loge : 20 mn

- Exécution de l'ostinato en chantant la mélodie.
- Deux déchiffrages rythmiques (binaire et ternaire) à exécuter vocalement, en improvisant une ligne mélodique .
- Commentaire d'écoute d'un extrait musical d'une minute trente, écouté 3 fois et ne faisant pas partie des imposés,

A partir de 2015 en raison de changement d'emploi du temps du à la mise en place du DNSPD, les contenus se transforment :

- simplification des questionnaires
- annulation de la partie vocale car la composition et la notation de l'ostinato rythmique corporel sont à faire sur une musique enregistrée
- choix de deux œuvres faciles parmi les imposées, pour l'analyse et commentaire d'écoute

Je partage toutes les musiques de ces années d'enseignement dans notre publication Temps, Rythme et Mouvements.

Les pièces y sont classées par :

- compositeurs, dans un ordre chronologique de la renaissance à la musique contemporaine
- par genre, style (musiques traditionnelles, de rencontre, du monde, jazz) Le classement des pièces entre « musiques traditionnelles, de rencontre, du monde » et « jazz » relève de notre sensibilité, il pourrait bien sûr être différent...

VIII- Insertion professionnelle - accompagnement

Victor Duclos se souvient

La recherche :

Après mon cursus en danse contemporaine au CNSM de Paris (1999-2004), j'ai pu poursuivre mes études pour une sixième année dite de « perfectionnement ». J'ai donc entamé une recherche sur les rapports voix et corps.

Ayant commencer le chant lyrique en parallèle à ma formation de danseur, j'ai souhaité explorer les différents aspects de la voix en lien avec le corps, aussi bien d'un point de vue technique : les cours de chant ; que d'un point de vue pratique : la voix en scène pour des productions d'opéras ou encore pour mener la danse. C'est pour ce dernier point que ma rencontre avec Sophie a été très importante.

Elle m'a ouvert au répertoire de musique à danser de la Renaissance française (stage à Poitiers pour une formation de formateurs et pratique de bal), un répertoire où la voix entraîne le collectif à la danse par « le chant à mener », un répertoire où sa propre recherche sur la dynamique chantée en lien étroit avec la dynamique du mouvement m'a beaucoup appris et où elle m'a beaucoup transmis.

Ainsi, j'ai bénéficié du tutorat de Sophie tout au long de l'année, grand aide pour prendre du recul sur l'expérience vécue, et elle m'a aidé à la rédaction d'une synthèse d'une vingtaine de pages retraçant les différents aspects explorés pendant cette année 2004-2005.

Romain Panassié raconte :

À la fin de mes études en danse, je n'avais pas encore terminé le cursus en notation Benesh, et je n'avais pas non plus trouvé d'engagement solide en tant qu'interprète. J'ai donc décidé de postuler pour une année de « perfectionnement » : j'ai présenté un projet qui s'articulait autour des relations danse-musique. J'ai obtenu une bourse, suivi un stage dans la compagnie d'Henri Oguike²⁶ à Londres, passé mon Diplôme d'État de professeur de danse, et suivi Sophie en tant que stagiaire dans plusieurs

²⁶ Henri Oguike : danseur et chorégraphe britannique, formé à la London Contemporary Dance School, il est interprète pour Richard Alston avant de former la Henri Oguike Dance Company en 1999. Henri Oguike est passionné par les relations danse-musique qu'il explorent au fil de ces diverses créations. En 2005, la compagnie était en résidence au Laban Center de Londres.

lieux où elle enseignait, essentiellement en studio. J'ai ainsi découvert un autre aspect de sa pédagogie, encore plus directement relié à la pratique du danseur. Au Conservatoire, nous avons presque exclusivement cours dans une salle de classe : même en poussant les tables, l'espace restait limité. En studio, nous pouvions aller bien plus loin dans le travail sur le phrasé, et en particulier sur tous les jeux possibles entre phrasé chorégraphique et phrasé musical.

Création chorégraphique et musicale avec Duos

Au cours de mon année de perfectionnement en 2005-2006, nous avons co-écrit « à six mains », une pièce chorégraphique d'une dizaine de minutes, DuoS, dans laquelle je dansais avec Florent Tisseyre, percussionniste et musicien-accompagnateur. La matière première de cette création était le rythme et le jeu sur les différents timbres : nous avons choisi comme point de départ des phrases rythmiques, proposées par Sophie. J'ai composé du mouvement, Florent du son, et nous avons exploré diverses modalités de rencontre et de co-existence entre la danse et les percussions.

Répertoires de danses de bal

C'est à cette époque que j'ai découvert le répertoire des danses de la Renaissance française, au sein de la compagnie Maître Guillaume que dirigeait Sophie, et surtout la pratique du bal. Car, si nous avons eu un cycle d'initiation à ce répertoire dans la formation danseur au Conservatoire (avec Sophie et Carles Mas i Garcia), je n'ai véritablement expérimenté les danses collectives qu'à partir des mes premiers « Bals à Montreuil » avec la compagnie. Étant originaire du Sud-Ouest de la France, j'ai appris à danser le rondeau en chaîne et en couple à Montreuil, en Seine Saint-Denis : un comble !

J'ai pu traverser des danses de bal de différentes régions françaises (Bretagne, Béarn, Auvergne, Catalogne...), mais aussi d'autres pays d'Europe, et en particulier les danses aux rythmes asymétriques de Grèce et des Balkans. Tout cela m'a amené à pratiquer le chant, monodique et polyphonique, pour mener la danse : une autre manière de mettre les personnes en mouvement et de continuer à interroger et explorer les liens entre la voix, le son, le phrasé et l'élan

IX- Collaborations avec intervenants extérieurs

- **Roland Lemêtre**²⁷ Ateliers sur le geste vocal
- **Thierry Balasse**²⁸ Ateliers sur les rapports entre l'audition et le mouvement
- **Visites au CNDMC**²⁹ avec les notateurs, danseurs et parfois professeurs.

Les thèmes abordés sont principalement les suivants :

- le Cdmc : historique, missions, domaines d'activité
- présentation du paysage de la création musicale en France
- le fonds du Cdmc : spécificités, différentes esthétiques, écoutes
- initiation à la recherche, approfondissement de répertoires

En annexe 2 un questionnaire réalisé pour une visite en 2006

- **Romain Panassié**

De février à mars 2006

4 ateliers sur « la chanson de la danse » dans le cours de Susan Alexander pour une présentation aux portes ouvertes. Je suis intervenu dans les ateliers que donne Sophie dans les cours de Susan Alexander, pour les danseurs en première année de danse contemporaine, L'objectif était d'enseigner aux danseurs une phrase

²⁷ Roland Lemetre 1953 – 2018 compositeur, chef de chœur et pédagogue

²⁸ Thierry Balasse Metteur en sons et en scène de spectacles musicaux, compositeur de musique électroacoustique

²⁹ CDMC Centre de Documentation de la Musique Contemporaine

chorégraphique, uniquement par la « chanson de la danse ». Cet enchaînement vient se placer en contrepoint avec une suite de phrases en rythme corporel, que les danseurs avaient apprises auparavant avec Sophie.

de 2013 à 2017 : ateliers d'improvisation pour les classes de classique et contemporain

Nos Objectifs :

- expérimenter, par la pratique, différents modes de relation entre musique et danse
- se constituer une palette d'outils pour mettre en place, structurer, et développer des processus d'improvisation permettant un dialogue entre danseurs et musiciens

Nous encadrons ces séances dans un esprit d'exploration attentive et ludique, notamment en amenant les étudiants à jouer avec la matière que nous apportons, à construire des « grilles » d'improvisation, à effectuer des tirages au sort, à oser faire des propositions... Au fil des séances, chaque participant passe du statut d'acteur à celui de spectateur, et vice-versa. Ainsi les retours sur leurs improvisations ne viennent pas uniquement des intervenants, mais également d'autres membres du groupe, pour être mis ensuite en discussion.

Chaque séance comprend :

- un moment d'expérimentation sur les thématiques du jour proposées par les intervenants
- plusieurs moments d'improvisation en grands ou petits groupes
- un moment de discussion, débat, échange sur le contenu de la séance, son déroulement, et les outils que l'on peut dégager.

Thèmes abordés :

- l'utilisation de l'outil rythmique comme matériau commun aux deux discours (musical et chorégraphique).
- un dialogue entre les différentes matières de son, et les matières de corps, les qualités de mouvement.
- la transversalité de certains paramètres comme les notions de phrasé, de nuance, de dynamique, d'accentuation... leurs « traductions » dans le son et dans le mouvement.
- l'exploration de différents modes d'improvisation : répétition, accumulation, construction-déconstruction, copie, transformation, variation autour d'un thème, forme couplet-refrain...

- Victor Duclos, ateliers voix et corps

Poursuivant mon travail sur le corps et la voix en scène depuis plus de 10 ans, en 2019, j'ai répondu à l'invitation de Sophie pour des ateliers d'expérimentation sur ce thème. Ainsi j'ai proposé au cours de 4 séances d'une heure, une découverte de l'appareil phonatoire et de son propre son, le son émis en lien avec la dynamique du geste, comment son propre son rencontre celui des autres.

Quelques exercices pêle-mêle :

- exploration des registres (grave, médium, aiguë)
- jeux sur différentes voyelles, apprivoisement du souffle au travers de différentes consonnes (ch, sss, rrr, vvv...)
- identification de comment fonctionne l'instrument que nous sommes

La mise en lien avec l'espace :

- illustration : le grave avec mouvement descendant, l'aiguë / mouvement ascendant, le médium / mouvement intermédiaire ; son court / geste bref, son long / geste long
- jeux à deux sur le volume sonore : très piano quand on est proche du partenaire, puis de plus en plus fort quand on s'éloigne / et inversement
- travail d'écoute à tous avec des accords aléatoires / cluster mais aussi avec la définition d'une échelle de note pour apprivoiser l'harmonie.

- Identification du vocabulaire musical
- travail sur les mots et ouverture potentielle vers le son qui fait du sens

X- Romain Panassié témoigne :

Les relations danse-musique comme source de créativité et de collaborations

J'ai découvert le répertoire des danses de la Renaissance française, au sein de la compagnie Maître Guillaume que dirigeait Sophie, et surtout la pratique du bal. Car, si nous avons eu un cycle d'initiation à ce répertoire dans la formation danseur au Conservatoire (avec Sophie et Carles Mas i Garcia), je n'ai véritablement expérimenté les danses collectives qu'à partir des mes premiers « Bals à Montreuil » avec la compagnie. Étant originaire du Sud-Ouest de la France, j'ai appris à danser le rondeau en chaîne et en couple à Montreuil, en Seine Saint-Denis : un comble !

J'ai pu traverser des danses de bal de différentes régions françaises (Bretagne, Béarn, Auvergne, Catalogne...), mais aussi d'autres pays d'Europe, et en particulier les danses aux rythmes asymétriques de Grèce et des Balkans. Tout cela m'a amené à pratiquer le chant, monodique et polyphonique, pour mener la danse : une autre manière de mettre les personnes en mouvement et de continuer à interroger et explorer les liens entre la voix, le son, le phrasé et l'élan.

Pendant les dix années qui ont suivi, Sophie et moi avons collaboré sur de nombreux projets mêlant ou alternant création et transmission : bals, spectacles, diverses actions de formations... Tous ces projets avaient en commun les relations dynamiques entre danse et musique, la co-présence de musiciens et de danseurs engagés dans une même démarche artistique.

Un moment-clé de cette période s'est cristallisé autour du spectacle Six Voix Douze Pieds³⁰, co-créé en 2009 avec Sophie et Victor Duclos, également danseur et chorégraphe. Tout est parti d'un questionnement commun : comment utiliser des musiques initialement conçues pour le bal dans une création en danse contemporaine ? Ce projet venait aussi de notre désir, à Victor et moi, de relier davantage les deux « mondes » que nous avons traversés, et il se situait dans le prolongement de précédentes « ouvertures » initiées par Sophie au sein de la compagnie Maître Guillaume.

Une première étape a consisté à créer des « intermèdes » chorégraphiés à l'intérieur même du bal, ce qui n'avait rien d'inédit, sauf que nous voulions que le public soit lui-même en train de danser, tout en étant spectateur. Deux chorégraphies dansées avec un quatuor de chanteurs a capella ont ainsi vu le jour : l'une sur le Branle de la Torche ou du Chandelier, l'autre sur une suite de branles simples.

Nous avons ensuite poursuivi nos explorations pour composer une pièce d'environ une heure, dans laquelle alternaient créations en danse contemporaine et en danse ancienne (gaillarde, gavotte...), chants, percussions corporelles, cornemuse, vièle à roue... Six Voix Douze Pieds était un spectacle-bal : à la fin de la pièce, nous invitions le public sur le plateau. Les « spectateurs » retrouvaient alors les airs qu'ils avaient entendus précédemment, tout en devenant eux-mêmes danseurs et en exécutant les « pas » des danses de bal d'origine.

En tant que danseur-interprète, j'ai pu constater à quel point cette approche transversale entre danse et musique avait aiguisé ma conscience de la durée du geste et du discours rythmique du mouvement. Ma capacité d'écoute s'était également développée : je garde le souvenir de cours d'entraînement du danseur en musique vivante, dans lesquels le son joué par l'accompagnateur devenait un réel appui, si bien que le mouvement semblait « se faire de lui-même », avec une dépense d'énergie minimale. Et lorsque j'ai moi-même créé des chorégraphies, la liberté que

30 Un montage d'extraits du spectacle est accessible ici : https://youtu.be/bUKOu9_83V0 et <https://youtu.be/z6dU0srUPYs> (consulté le 04/03/22).

j'ai acquise dans cette approche non-hiérarchique, et pourtant presque « fraternelle » entre danse et musique, a été une source inépuisable de créativité.

En tant que pédagogue, j'ai ressenti l'apport de notre collaboration sur plusieurs plans. D'abord, pour l'enseignement de la danse, je continue de pouvoir m'appuyer aujourd'hui sur des répertoires musicaux qui portent en eux-même l'élan lié à une danse ou au mouvement en général. Cela m'aide souvent à pouvoir m'adresser à tout type de public, professionnel ou amateur, adultes ou enfants... etc. Pouvoir chanter le rythme d'une proposition dansée ou en communiquer clairement le phrasé est un outil précieux et efficace pour la transmission, résout souvent des difficultés de coordination, et participe à nourrir la danse d'une énergie, d'une vitalité intrinsèque que je peux associer directement au plaisir d'être en mouvement.

Actuellement, au Conservatoire, je suis professeur de notation Benesh (aux côtés de ma collègue Eleonora Demichelis), et je donne depuis 2010 un cours de danse hebdomadaire aux étudiants chanteurs de première année : deux activités dans lesquelles je mets directement en application les apports de l'enseignement et de la collaboration avec Sophie. En tant que notateur du mouvement, l'aisance à pouvoir décrypter l'aspect temporel du geste et sa relation au support musical constitue un atout indéniable. D'autre part, j'ai pu moi-même enseigner la formation musicale danseur, et partager les fruits de cette collaboration, notamment auprès d'étudiants en formation pour le diplôme d'état de professeur de danse

XI- Publications

O'nomatopées³¹

Le fait de composer pour les cours suivant le niveaux des élèves et mes objectifs, m'a permis de réunir plusieurs pièces et de publier ce recueil en 2012 avec la complicité de Denis Lamoulère. Ces pièces sont basées sur notre démarche qui consiste à relier le geste vocal, le mouvement dansé et la pratique de rythmes corporels et témoigne de notre expérience des liens musiques/danse dans la pédagogie de la formation musicale.

Temps Rythme et Mouvement³²

La rencontre en 2004 avec Romain Panassié³³ fut déterminante dans l'évolution de mon enseignement. Après son tutorat nous avons continué de travailler ensemble en développant un enseignement à deux voix. Cet enseignement basé sur la complémentarité de nos disciplines et de nos propos pédagogiques s'adresse à des musiciens et des danseurs rassemblés autour des questions de formation, de pédagogie, de création ou de transmission, dans des stages ou dans le cadre d'une formation continue.

Nous souhaitons poursuivre notre réflexion, sur deux questions fondamentales :

- comment faire percevoir de manière efficace les éléments qui définissent, organisent, et influencent l'aspect rythmique du mouvement ?

- comment mieux faire comprendre les interactions dynamiques entre danse et musique ?

Au CNSMDP, j'ai rencontré l'AFCMD³⁴ avec l'enseignement d'Odile Rouquet. Son aptitude à observer les corps en mouvement, à proposer des conseils pour modifier une organisation corporelle interrogent ma pratique, surtout dans ma façon de transmettre :

31 Dans cet ouvrage, on trouvera de nombreuses pièces pour percussions corporelles, des chansons populaires, des canons, des polyphonies du XVIe siècle, le tout avec les pas de danses correspondants, et des idées d'improvisation. A la fin de l'ouvrage, on pourra lire dans des « textes ressources » qui développent l'idée que la respiration, la pulsation, le chant, le geste créateur sont essentiels dans la vie musicale et donc dans l'apprentissage musical. Les "pattings" (rythmes corporels) sont réalisables derrière une table (avec une folle envie de pousser les tables !!), indispensable pour la FM danseurs et pour toutes les FM pour peu qu'on dispose d'assez de place. Delatour France, 2000

32 Sommaire Temps, Rythme et Mouvement en annexe 3

33 Le dialogue entre recherche et pratique annexe 4

34 AFCMD

- de quelle façon j'utilise mon corps
 - comment je regarde le corps de ceux auxquels j'enseigne
 - comment faire percevoir de manière efficace les éléments qui définissent, organisent et influencent l'aspect rythmique du mouvement
 - comment mieux faire comprendre les interactions dynamiques entre danse et musique
- Enseignant à L'ISDAT³⁵ dans le cadre du DE, je fais la connaissance de Martine Truong Tan Trung, qui enseigne cette matière, et accepte de nous rejoindre dans l'aventure de cette recherche. Notre demande de bourse de recherche est acceptée par le CND en 2014 et nous publions le résultat de nos travaux dans TRM en 2018.

XII – Deux Regrets

Emilie Delorme lors d'une entrevue en 2021 concernant mon départ en retraite m'avait demandé ce que j'aurais aimé réalisé. Ma réponse :

1- sur une pièce de Maurice Ohana *Sundown Dances*, j'aurais aimé pouvoir réaliser une écriture chorégraphique avec Romain Panassié en musique vivante.

Les « danses du coucher du soleil », écrites en 1990 à la demande d'Eric Hawkins, sont l'une des dernières compositions de Maurice Ohana. Conçu pour un ensemble de sept instruments (flûte, clarinette en si bémol, trompette, trombone, violon, contrebasse et percussions), l'ouvrage, qui dure environ 22 minutes, est d'un seul tenant.

2- ne pas avoir pu mettre en place une formation continue pour l'enseignement de la formation musicale pour danseurs et notateurs du mouvement.

XIII – Annexes

Annexe 1

Mon parcours avec la notation Conté en relation avec l'institution, de l'université à l'université, de la formation à la transmission, 1985 – 2020.

Monique Duquesne Fonfrède.

C'est en 1985, dans le cadre du cursus danse de la Sorbonne (Paris IV) que, musicienne et danseuse originaire du Nord de la France, j'ai découvert la notation Conté et rencontré Michelle Nadal³⁶ sur les conseils de Francine Lancelot³⁷ dont je suivais alors les cours de danses Renaissance et Baroque. En effet, Francine, elle-même formée à la méthode, considérait cette façon d'analyser et d'écrire le mouvement en relation avec la musique comme complémentaire de son enseignement, en particulier pour la pédagogie et la recherche. Je clôturais donc mon deuxième cycle universitaire en danse par la rédaction d'un mémoire « Analyse choréologique de la Chaconne de Phaëton » associant notation Conté et notation Feuillet.

Suite à cela, de 1987 à 1989, Michelle Nadal confia à deux de ses élèves Martine Mouton³⁸ et moi-même l'encadrement des cours d'analyse et d'écriture du mouvement – système Conté à la Sorbonne (Paris IV). Ceci constitua ma première expérience de transmission en la matière tandis que d'autres vocations pédagogiques naissaient. Je pense, entre autre, à Catherine Auger³⁹ sur Paris et à Martine Risch⁴⁰ qui instaurera une formation initiale en notation Conté au Conservatoire de la ville de Luxembourg. Je serai d'ailleurs missionnée par ce conservatoire de 1992 à 1995 pour superviser le cursus repris par Seiglinde Lleida⁴¹.

Vint ensuite le projet de Jacques Garnier⁴² pour la formation supérieure initiale en danse au sein du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. De façon nouvelle, ce programme intégrait l'enseignement des danses anciennes mais aussi la formation musicale du danseur en lien avec la notation Conté. C'est sur les recommandations de Michelle et de Francine que ces cours me furent confiés de 1989 à 1991. Après quoi la notation Conté disparut du cursus de formation initiale au profit de l'ouverture de formations continues spécialisées en notations Laban et Benesh.

Durant ce passage au CNSMDP, je retrouvais, nouvellement nommée professeur, Wilfride Piollet⁴³ que j'avais initiée à la notation Conté quelque temps auparavant de 1988 à 1990. Témoin privilégié de la mise en application de sa méthode avec les élèves du conservatoire, j'établissais alors à sa demande une transcription Conté des exercices basiques. Je participais ainsi à l'élaboration de son premier ouvrage paru en 1999 avec le soutien de la SACD, puis réédité en 2008 aux éditions L'une et l'autre sous le titre « Barres flexibles (exercices) ». Je soulignerai ici la richesse de cette publication qui accompagne la description littéraire des exercices de partitions dans trois systèmes d'analyse et d'écriture du mouvement différents, soit Conté, Benesh et Laban.

Parallèlement à cela, de 1994 à 1996, je bénéficiais d'une bourse du Ministère de la Culture et de la Francophonie pour une recherche intitulée « Notation Conté : héritage et évolution »

36 Michelle Nadal (1928-2018), danseuse, comédienne, chorégraphe, enseignante et chercheuse en danse et notation Conté.

37 Francine Lancelot (1929-2003), danseuse, comédienne, chorégraphe, pédagogue et chercheuse en danse ancienne et traditionnelle.

38 Martine Mouton, élève de Michelle Nadal en notation Conté à l'Université Paris IV-Sorbonne

39 Catherine Auger, danseuse, pédagogue, spécialiste en notation Conté et AFCMD.

40 Martine Risch, élève de Michelle Nadal en notation Conté à l'Université Paris IV-Sorbonne.

41 Seiglinde Lleida, danseuse et musicienne formée à la notation Conté par Martine Risch au conservatoire de la ville de Luxembourg.

42 Jacques Garnier (1940-1989), danseur, chorégraphe, fondateur du Groupe Chorégraphique de Recherche de l'Opéra de Paris.

43 Wilfride Piollet (1943-2015), danseuse étoile de l'Opéra de Paris, chorégraphe, pédagogue.

particulièrement encouragée par Laurence Louppe⁴⁴. Cette quête m'engagea dans plusieurs démarches en étroite collaboration avec Michelle Nadal. En premier lieu, j'établissais un inventaire des documents en lien avec la méthode Conté conservés par Michelle en vue d'un dépôt ultérieur à la Bibliothèque Nationale ou autre lieu. Je participais activement à la révision du manuel d'écriture, version éditée par Christian Dubar⁴⁵ en 2000. Je m'impliquais aussi dans les activités de la Fédération Française des Notations du Mouvement qui, présidée par Dominique Dupuy⁴⁶, réunissait les représentants des trois systèmes en usage en France.

Plus tard, dans le cadre de la formation en notation Conté au Conservatoire du centre à Paris de 2006 à 2011, Michelle Nadal et Catherine Auger sollicitèrent mon intervention pour les répertoires Renaissance et baroque et pour la présidence des jurys d'examens terminaux. A ces occasions, je découvris des étudiantes aux parcours artistiques divers, toujours investies et créatives dans leur usage de la notation Conté à des fins pédagogiques et/ou artistiques.

Faisant boucle avec ma formation universitaire, j'évoquerai enfin mon expérience actuelle avec les étudiant(es) des Licences « Études en danse » et « Enseignement de la danse » créés par Philippe Guisgand⁴⁷ au sein du département Art de l'université de Lille. Après huit ans de vacances portant sur les danses anciennes, l'attribution en 2019 d'un poste d'enseignante contractuelle et l'impulsion de Marie Glon⁴⁸, responsable pédagogique de la Licence, m'ont incitée à introduire véritablement la notation Conté dans mon enseignement. Ainsi, dans l'atelier « Barres flexibles » les exercices de la méthode de Wilfride Piollet sont abordés partitions en main. Dans le module intitulé « Projet Artistique Encadré », la notation intervient comme outil du chorégraphe facilitant l'analyse du mouvement dans son rapport à la musique. Dans le cours d'initiation à la musique, la notation Conté complète l'apport des méthodes musicales actives en impliquant avec précision le corps en mouvement ... Autant de mises en œuvre qui propulsent ma propre recherche et, je l'espère, celles de mes étudiant(es).

Je conclurai en remerciant toutes les personnes qui ont marqué mon parcours par leur enseignement, leur encouragement et/ou leur soutien. Grace à eux, j'ai pu trouver ma voie dans la danse, animant une compagnie en Région Nord - Pas de Calais pendant une quinzaine d'années puis maintenant me consacrant à la transmission des savoirs.

Douai, le 26 octobre 2020

Monique Duquesne Fonfrède

44 Laurence Louppe (1938-2012), écrivaine, critique et historienne en esthétique de la danse et des arts visuels.

45 Christian Dubar, président d'Arts et Mouvement.

46 Dominique Dupuy, (1930) danseur, chorégraphe, pédagogue

47 Philippe Guisgand, professeur des universités en danse et chercheur au Centre des Arts Contemporains à l'université de Lille.

48 Marie Glon, Maitresse de conférence en danse et chercheure au Centre des Arts Contemporains à l'université de Lille.

Annexe 2

Questionnaire établi en vue de la visite au CDMC en 2006

Pour chaque pièce noter la date et le lieu de création

CD 1 plage 8 7'26 Marc MonnetBosse, crâne rasé, nez crochu

Écoute sans partition.

Pendant l'écoute, pour chaque partie (pour chaque changement d'ambiance) donnez un adjectif, un mot, une phrase qui la caractérise.

CD 2 plage 4 2' Bruno Giner Images de peaux

Repérez sur la partition les instruments, la disposition, les indications de jeu.

Écoutez les 2 premières minutes qui correspondent aux pages 1 à 7 de la partition.

Vos impressions :

CD 2 plage 3 6'05 Frédéric Durieux Incidences

partition pages 1 à 14

- Avant l'écoute, bien lire sur la partition le descriptif des instruments utilisés
- Remarquez le nombre de lignes des portées et expliquez leur utilité
- Écoutez sans suivre la partition et au fur et à mesure de l'écoute repérez les timbres des différents instruments mis au premier plan de l'image sonore dans cette construction en trois mouvements, et les nommer si possible....

CD 3 plage 4 5'08 Suzanne Giraud Qu'as-tu vu dans le vaste monde ?

Consultez la première page de la partition et nommer les instruments :

Après une écoute de l'extrait qui correspond aux pages 10 à 18 et 39 à 57, décrire rapidement le rôle de chaque instrument par rapport à la voix.

CD 4 Plage 1 10' Bernard Parmegiani La roue ferris

Découvrez la partition

Écoutez avec la partition les 4 premières minutes. Décrivez l'image sonore en quelques mots.

Ensuite promenez vous dans le CD et donnez vos impressions et vos préférences

CD 5 Plage 1 7'18 Eric Tanguy Sonata brève

Écoutez le premier mouvement en suivant la partition. Si vous le souhaitez continuez à suivre...

Pour chaque mouvement repérez l'unité de temps, le tempo, le caractère, les nuances, et les indications d'interprétation du compositeur (que privilégie celui-ci dans chaque partie)

Vos impressions

CD 6 Plage 4 6'37 Betsy Jolas Tales of a summer sea (contes de la mer en été)

Avant l'écoute repérez dans la partition manuscrite les instruments utilisés.

Quelles remarques pouvez vous faire ?

Se laisser porter par le son global de l'orchestre sans lire la partition

Repérez les différentes couleurs, les différentes densités, nuances

Quels sont les timbres, les couleurs, les instruments mis en premier plan de l'image sonore dans le déroulement de la pièce :

votre commentaire, vos impressions, vos images...

Annexe 3

Temps, Rythme et Mouvement Sommaire

<https://www.editions-delatour.com/fr/sciences-humaines-e-book/4149-temps-rythme-et-mouvement-e-book-pdf-9782752141477.html> Delatour France 2000

Avant propos

I. Notre enseignement

1. Vocabulaire + gestes patting + abréviations danses
2. Danser ensemble
3. Battre la pulsation
4. Le temps
5. Patting !
6. La chanson de la danse et les comptes
7. Le rythme outil de composition, d'improvisation
8. Conseils pour réaliser le plan d'une musique
9. Exemples de plans

II. Notre lecture AFCMD

1. Qu'est-ce que l'AFCMD ?
2. Vocabulaire
3. La posture érigée
4. Clés de lecture
5. Temps du corps / Temps du mouvement

III. Compte rendus d'ateliers

1. Cours de Formation Musicale, notateurs du mouvement, CNSMDP
2. Journée de formation, ADDA 31
3. Stage de formation, ADDA 82
4. Stages d'écriture chorégraphique et musicale, isdaT

IV. Discographie

1. Légendes et exemples
2. Listes des pièces

V. Relations Danse/Musique

1. La musique intérieure du danseur
2. Grille de lecture
3. Commentaires d'extraits d'œuvres chorégraphiques
4. Vidéographie

VI. La transcription du temps dans l'écriture Benesh

1. Un peu d'histoire
2. Entrée en matière
3. Concept d'analyse du mouvement
4. Trois signes de base
5. « 3 volumes » : tête, thorax, bassin
6. Corps, espace, temps
7. Temps, phrasé, rythme
8. La danse de Manfrina

VII. Le système nerveux et la perception du temps

1. Le système nerveux, son anatomie
2. Le système nerveux producteur de rythmes internes
3. La maîtrise du temps : mémoire de travail et à long terme
4. La mesure du temps
5. Stabilité et économie d'un système dans le temps

Annexe 4

Romain Panassié : Le dialogue entre recherche et pratique

Forts de toutes nos expériences de terrain, nous avons engagé une démarche de recherche avec Sophie et Martine Truong Tan Trung⁴⁹, pour laquelle nous avons obtenu l'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse en 2015, et qui a donné lieu à la publication de l'ouvrage *Temps, Rythme et Mouvement* aux éditions Delatour, en 2018. Cette recherche a notamment permis d'interroger la pédagogie développée par Sophie grâce aux outils de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD), et nous a conduits à interroger les modalités de composition chorégraphique au regard de la composition musicale, dans plusieurs extraits d'œuvres accessibles en vidéo. Je suis aujourd'hui enseignant en AFCMD dans diverses structures, ayant suivi une formation de spécialisation de 2012 à 2016 au Pôle Alienor (ex-CESMD) de Poitiers. De par cette qualification et la recherche que nous avons menée, je peux aujourd'hui porter un regard complémentaire sur la pédagogie de Sophie telle que je l'ai traversée.

Dans son article « Respiration et pulsation »⁵⁰, Odile Rouquet montre combien la notion de rythme est inhérente à plusieurs systèmes physiologiques du corps humain : battements cardiaques, respiration pulmonaire, circulation du liquide céphalo-rachidien et respiration primaire. Accorder la vitesse, la durée, l'élan de son geste avec la dynamique impulsée par une musique, cela implique d'emblée toute une polyrythmie, si l'on prend en compte les différents systèmes de l'organisme.

Des auteurs comme Oliver Sacks⁵¹ ou Alain Berthoz⁵² témoignent également du fait que les notions de durée et de rythmicité sont littéralement inscrites dans le corps, on pourrait même dire « dans la chair ». Par ce que l'on nomme les « voies de la perception » ou « voies sensibles », le système nerveux central (SNC) reçoit en permanence de multiples informations sensorielles qu'il doit filtrer et faire coexister. On peut ainsi comparer le SNC à un chef d'orchestre qui doit en permanence envoyer des messages aux muscles pour nous mettre en mouvement, en fonction des informations qu'il reçoit de la part des multiples récepteurs sensoriels répartis dans tout notre corps (entre autres : la vision, le toucher, l'audition, l'oreille interne, la proprioception...).

Pour être plus efficaces et dépenser moins d'énergie, nous construisons des « coordinations », c'est-à-dire des programmes moteurs « prêts à l'emploi » qui pré-organisent déjà un mouvement en réponse à une situation donnée. C'est le rôle de l'apprentissage que de nous permettre d'acquiescer un certain nombre de ces coordinations. L'aspect temporel et rythmique de ces programmes moteurs est fondamental. Par exemple : vous laissez tomber vos clés sur le sol, vous allez nécessairement vouloir les ramasser. Observez que vous n'avez pas besoin de calculer consciemment chaque étape : il vous suffit d'avoir le projet de ramasser vos clés pour que tout un enchaînement sophistiqué d'actions successives se déclenche spontanément. Imaginez qu'il y ait un « raté » dans l'ordre, la vitesse ou la durée de chacune ces actions : il y aurait peu de chance que vous atteigniez votre objectif !

Par ailleurs, ce sont les informations sensorielles reçues par le SNC à l'instant *t* qui vont permettre à celui-ci d'ajuster les coordinations acquises, notamment en terme de temporalité (modulation de la vitesse, de la durée, de la fréquence etc.), afin d'adapter au mieux la réponse motrice au contexte de l'action et à notre environnement du moment. Lorsque, par exemple, je cherche à « marcher en rythme » avec une musique, cela implique qu'il y ait un phénomène d'accordage entre ma perception auditive et la pose de mes pieds sur le sol ou encore le mouvement de mes jambes. Il faut donc que mon SNC ajuste la vitesse d'action des mes muscles en fonction de ce que j'entends : c'est précisément un exemple de ce que l'on nomme une

49 Martine Truong Tan Trung est danseuse, professeur de danse et spécialiste en AFCMD. Elle enseigne notamment à l'Institut Supérieur des Arts de Toulouse auprès des étudiants en danse, musique et arts plastiques.

50 ROUQUET Odile, « Respiration et Pulsation », in : *La lettre de la Compagnie Maître Guillaume n°2*, automne 2000.

51 Oliver Sacks (1933-2015) est médecin, neurologue et écrivain britannique. Voir : SACKS Oliver, *Musicophilia*, Paris : Seuil, 2009.

52 Alain Berthoz est neurophysiologiste, professeur émérite au Collège de France et membre de l'Académie des sciences. Voir : BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, Paris : Odile Jacob, 1997.

« coordination ». Je peux tout à fait continuer cette marche dans le silence, en tentant de conserver le même tempo, dans le « souvenir » de la musique : il y a bien une mémoire du rythme de la marche qui s'est inscrite corporellement, une mémoire kinesthésique, une mémoire du mouvement. Les travaux de Jean-Pierre Roll⁵³ et son équipe, notamment, ont démontré le rôle central de la proprioception musculaire dans ces acquisitions : les fuseaux neuromusculaires, récepteurs situés dans les muscles et en parallèle des fibres contractiles, enregistre l'élongation de ces dernières. C'est précisément la mesure de la distance et de la vitesse de cette élongation dans les muscles antagonistes (qui se « laissent allonger ») qui permet au SNC d'acquérir un contrôle fin du mouvement.

Enfin, si l'influence de la musique, et du son en général, sur nos humeurs et nos émotions est un constat plutôt banal aujourd'hui, on parle plus rarement de son influence sur le tonus global du corps. Le choix d'une atmosphère, d'une couleur harmonique, de différents timbres, de sons graves ou aigus... tout cela peut influencer l'état tensionnel de nos tissus eux-mêmes, en particulier des muscles et des fascias. En danse, on emploie souvent l'expression « état de corps » pour désigner un certain état tonique, plus ou moins en adéquation avec le projet chorégraphique du moment. Naturellement, ce tonus corporel n'est pas déconnecté d'un certain état émotionnel ou de l'imaginaire que peuvent également susciter un choix musical.

53 Jean-Pierre Roll est professeur à l'Université d'Aix-Marseille I et dirige le Laboratoire de neurobiologie humaine, UMR 6149 du CNRS. Voir : ROLL Jean-Pierre, « La Proprioception : un sens premier ? », in : *Résonances Européennes du Rachis – Volume 14 – n°42*, Lyon : SIRER, 2006.

Annexe 5

CV Sophie Rousseau

- Musicienne, danseuse, enseigne de 1990 à 2021 la formation musicale au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans le département des études chorégraphiques.
- Fondatrice et directrice artistique depuis 1983 de la compagnie Maître Guillaume, qui réunit musiciens et danseurs professionnels, elle assure dans ce cadre la direction artistique de cinq enregistrements (cd) ainsi que la parution d'ouvrages de références.
- Spécialiste des danses de la Renaissance française, elle intervient dans le département de musique ancienne du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon de 1988 à 1993 et de 1992 à 2001 au département de musique ancienne du Conservatoire à rayonnement régional de Tours ainsi que dans de nombreux stages en France et à l'étranger.
- Formatrice dans le cadre de la formation continue et dans le cadre des diplômes d'état en danse et en musique à l'ISDAT de Toulouse.
- La réflexion sur les rapports musiques/danses, associée à des pratiques d'enseignement et de création, est l'axe central de sa vie professionnelle et artistique.

Professeur de Formation Musicale :

- o Professeur associé au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, de 1990 à 2021, département des études chorégraphiques
- o Responsable de la formation musicale danseurs à L'ISDAT (anciennement CESMD de Toulouse) depuis 2000.
- o Professeur dans le Cursus d'Études Supérieures en Danse, Université de Paris Sorbonne, de 1985 à 1988.
- o Professeur dans le Cursus DanseThérapie, Schola Cantorum Paris, de 2001 à 2003.
- o Formatrice au CESMD de Poitiers, à l'ARIAM île de France, au CND de Pantin, à La ville de Paris,.....

Spécialiste de la recherche en Musiques et Danses de la Renaissance française :

- o Professeur de danses de la Renaissance, Cursus d'Études Supérieures en danse. Université de Paris Sorbonne, Paris IV; de 1985 à 1988.
- o Professeur de danses anciennes au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, Département de Musique Ancienne, de 1988 à 1993.
- o Professeur de danses anciennes au Conservatoire National de Région de Tours, dans le Département Musique Ancienne, de 1992 à 2001.
- o Cours, stages de formation en France et à l'étranger; formation de formateurs.

Direction artistique de la Compagnie Maître Guillaume Musiques et Danses

- o Direction artistique de 5 disques compacts musiques de danses de la renaissance publiés en 1991, 1995, 1997, 2002 et 2011
- o En 2009, création du spectacle « Six Voix Douze Pieds » création contemporaine sur des musiques de la renaissance et traditionnelle. en collaboration avec Romain Panassié et Victor Duclos (danseurs et chorégraphes),
« Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu ; c'est une force vivante qui anime et informe le présent. [...] Bien loin d'imposer la répétition de ce qui fut, la tradition suppose la réalité de ce qui dure. Elle apparaît comme un bien de famille, un héritage qu'on

reçoit sous condition de le faire fructifier avant de le transmettre à sa descendance. » Igor Strawinsky, Poétique Musicale, 1952

Publications, communications, conférences :

o Temps, Rythmes et Mouvements avec Romain Panassié et Martine Truong Tan Trun en juin 2018, fait suite à une recherche au croisement de la formation musicale, de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD), et de la notation du mouvement (écriture Benesh). 2018 Ed. Delatour France 07120 Sampzon

o O'nomatopées, mouvement dansé et geste vocal pour une pratique musicale sept. 2012 Ed. CMG 93100 Montreuil, 2014 Rééd.Ed. Delatour France 07120 Sampzon

o BACH et la danse, contrepoint et création chorégraphique, conférence dansée créée avec Romain Panassié en janvier 2014 pour l'ADDA du Tarn.

o Le Cahier de Maître Guillaume. Danses & Musiques à Danser de la Renaissance; 1992. rééd en 1996, 2006. Ed. CMG 93100 Montreuil, 2014 Rééd.Ed. Delatour France

o Cahier de chansons pour mener la danse, monodies et polyphonies (XVI ème et XVII ème siècles) Juin 2000, rééd. en 2006. Ed. CMG 93100 Montreuil, 2014 Rééd.Ed. Delatour France

o L'école à la ronde, réalisation d'une vidéo et de textes pour le CNDP, danse à l'école, juin 2002.

o La danse formatrice de l'oreille; article de pédagogie :
La formation musicale à partir des musiques de danse et leur pratique; Marsyas, no16, Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique de La Villette; Paris, 1990.

o La pratique de la danse et de la musique collective, ancienne ou traditionnelle, pour un développement harmonieux de l'individu": communication présentée et publiée lors du colloque "Motricité et Harmonie chez le jeune enfant", CNFPT, Bordeaux, novembre 1994.

o Quelle place pour l'enseignement de la musique et de la danse de la Renaissance ? , communication présentée et publiée lors du Colloque "Musique Ancienne aujourd'hui: quels enseignements pour demain ? » C.N.R. de Strasbourg, janvier 1996.

o Les danses de la Renaissance Française, conférence illustrée avec deux musiciens et deux danseurs; communication présentée et publiée lors du colloque "Le corps à la Renaissance", Centre d'études supérieures sur la Renaissance; Tours, juin 1987.