

Centre de Formation à l'Enseignement de la Danse et de la Musique
CEFEDM Bretagne / Pays de la Loire

Mémoire

DE LA DANSE ENJOUÉE A
LA MUSIQUE DENSE

*Les apports de l'apprentissage de la danse
dans l'expression musicale du musicien*

Nom : SIMON
Prénom : Jérémy
Diplôme d'Etat
Professeur de Musique
Spécialité : Accordéon

Formation Initiale
Promotion 2007-2009
Session Juin 2009
Référent : Wolfgang MASTNAK
Qualité : Docteur en philosophie,
pédagogie et mathématiques

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement Wolfgang Mastnak pour la précision de ses informations et pour l'aide qu'il m'a apporté tout au long de ce travail. Merci également à Marianne Walhi-Delbos, professeur Dalcroze, de m'avoir permis d'assister à plusieurs de ses cours et de m'avoir apporté des informations sur cette méthode d'apprentissage. Merci à Wayne Barbaste, Betty Jones, Fritz Ludin, Anthony Jouvin et les étudiants danseurs du CEFEDM Bretagne/Pays de la Loire pour les échanges sur la danse et la musique ainsi qu'à Mathieu Langlet pour les observations de l'atelier de danse pour les musiciens.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	2
INTRODUCTION.....	3
I. DEUX ARTS ASSIMILES A LA TRANSMISSION D'UNE EXPRESSION.....	4
1) LA COMPOSITION MUSICALE ET CHOREGRAPHIQUE.....	4
a) <i>L'imagination du compositeur et du chorégraphe.....</i>	<i>4</i>
b) <i>Moyens de communication de cet imaginaire.....</i>	<i>5</i>
2) LA PLACE DE L'INTERPRETE	6
a) <i>Degré de liberté laissée à l'interprète.....</i>	<i>6</i>
b) <i>L'expression d'une pensée par le geste</i>	<i>8</i>
3) DE L'INTERIORITE A LA DIFFUSION	9
II. SIMILITUDES DE FONCTIONNEMENT DE LA DANSE ET DE LA MUSIQUE...10	
1) ISO-STRUCTURE DES DEUX DOMAINES.....	10
a) <i>Les propriétés rythmiques.....</i>	<i>10</i>
b) <i>La relation entre tension des mouvements et phrase musicale</i>	<i>12</i>
2) EXECUTION D'UN MOUVEMENT	13
a) <i>La respiration.....</i>	<i>13</i>
b) <i>La coordination du/des mouvement(s).....</i>	<i>14</i>
3) INTERACTIONS CEREBRALES DES DEUX ACTIVITES.....	15
a) <i>Fonctionnement global du cerveau.....</i>	<i>16</i>
b) <i>Les systèmes de gestion du mouvement</i>	<i>17</i>
c) <i>Le lien entre l'action motrice et la personnalité</i>	<i>19</i>
III. VERS LA MISE EN PRATIQUE DE LA TRANSVERSALITE.....20	
1) L'EVEIL ARTISTIQUE	20
2) EXEMPLE D'UN APPRENTISSAGE DE LA MUSIQUE PAR LE MOUVEMENT : DALCROZE	21
CONCLUSION.....	24
BIBLIOGRAPHIE	26

AVANT-PROPOS

Il me semble pertinent d'exprimer ici les raisons pour lesquelles j'ai choisi ce sujet.

J'ai grandi musicalement dans la culture bretonne, au sein de laquelle la musique et la danse sont étroitement liées. Pour autant, je n'ai jamais analysé les apports d'une des deux pratiques dans l'autre. Il y avait pour moi deux actes : jouer pour les danseurs et danser sur la musique.

La formation du CEFEDM est construite de telle façon qu'il est impossible de passer à côté d'une auto-analyse de nos pratiques. J'ai ainsi pu déduire que cette double pratique avait très certainement eu des résonances dans mon jeu instrumental.

Aussi depuis le début Octobre 2008, je suis amené à pratiquer la danse contemporaine par le biais de cours universitaires. Cet apprentissage semble avoir de réelles répercussions dans mon jeu musical et dans la conscience que j'en ai. Ainsi il est pour moi nécessaire d'étudier ce phénomène, et ce mémoire correspond à cette recherche.

Bien sûr, ce travail ne peut être que l'amorce d'une réflexion et d'une recherche qui semble vaste. Je compte l'approfondir tout au long des années à venir en collaboration avec Wolfgang Mastnak. Docteur en philosophie, pédagogie et mathématiques, il est également enseignant et chercheur dans les domaines de la thérapie par la musique et de la thérapie par l'association du corps/voix. Nos préoccupations vont donc dans le même sens.

INTRODUCTION

Par définition, un musicien est « une personne qui [...] interprète de la musique »¹ et donc qui « traduit, exprime, représente de telle ou telle façon une œuvre artistique »². Cela induit la notion d'expression musicale qui est la « faculté, pour le compositeur ou l'interprète, de rendre sensibles certaines idées ou certains états d'âmes contenus dans une œuvre musicale »³. Le musicien doit donc combiner l'utilisation de différents paramètres propres à la musique tels que les sons, le timbre, les nuances, les intervalles, les contours mélodiques, l'harmonie, le rythme... La compréhension de ces paramètres a une importance dans la qualité de l'expression musicale. C'est pour cela que ces notions sont étudiées par les élèves dans l'apprentissage de la musique. Afin d'en atteindre la compréhension, l'utilisation de l'expression corporelle est de plus en plus proposée par les enseignants. Cette pratique permet un meilleur ressenti des notions abordées. Nous pouvons donc nous interroger sur les liens qui peuvent se tisser entre les apprentissages de la musique et de la danse. Nous entendrons ici la danse comme « art de s'exprimer en interprétant des compositions chorégraphiques »⁴, cela faisant appel aux disciplines classique, contemporaine et jazz.

Quels peuvent être les apports de l'apprentissage de la danse dans l'expression musicale du musicien ? Existents-ils vraiment ? Nous pouvons supposer que ces bénéfiques sont bien réels et que la danse utilise et met en place des processus de réflexion favorisant la prise de conscience du musicien dans son acte de jeu.

Par une approche scientifique et phénoménologique (qui tend vers la philosophie et l'esthétique), nous pouvons organiser les recherches en trois axes majeurs. Tout d'abord, il est possible d'observer la similitude entre la musique et la danse qui sont par définition deux arts de l'expression. Ensuite il est intéressant d'analyser les similitudes fonctionnelles de la musique et de la danse, et enfin nous pouvons élargir la recherche vers la mise en pratique de cette transversalité.

^{1,2,3 et 4} Larousse, *Le grand Larousse Encyclopédique*, Paris, éditions Larousse, 2008

I. Deux arts assimilés à la transmission d'une expression

La danse et la musique sont deux arts dont l'essence est l'expression d'un objet artistique, qu'il soit musical ou chorégraphique. C'est en cela que les deux domaines observent une forte ressemblance pouvant jouer un rôle prépondérant dans les apports de l'apprentissage de la danse pour le musicien. Aussi selon Aristote « l'Homme est un animal sociable »⁵, « qui vit en société »⁶. Il cherche alors à partager son activité avec ceux qui l'entourent. Les arts sont de ce fait très souvent liés à la transmission.

Quelles peuvent être les acteurs de ce procédé dans les domaines qui nous intéressent ? L'action de transmettre induit la présence d'une source, d'un émetteur et d'un récepteur. Ici nous pouvons parler du créateur, dont l'idée est originaire, de l'interprète qui transmet l'idée et de la ou les personnes qui perçoivent l'idée dans un espace donné.

1) La composition musicale et chorégraphique

Le créateur de l'idée initiale met tout d'abord en place un travail de création de la musique ou de la danse, ici dans le sens de la chorégraphie. Il est intéressant de noter qu'un ancien synonyme de chorégraphe est « compositeur de ballet », définition qui appuie le fait que le terme composition n'est pas seulement consacré à la musique mais à tous les arts.

a) L'imagination du compositeur et du chorégraphe

Cette création prend naissance dans l'esprit du créateur. Il imagine l'objet artistique et le fait naître sans nécessité d'une réalité matérielle ; cela tient d'une des particularités cérébrales de l'être humain. Contrairement à toute autre espèce vivante, nos systèmes de perception et de remémoration de la musique ont la capacité d'imaginer concrètement une musique sans en capter l'existence réelle. Oliver Sacks nous parle dans son livre « *Musicophilia* » de la capacité de l'Homme à recréer inconsciemment des séquences de musique sans les entendre.

⁵ ROMEYER-DHERBEY Gilbert et AUBRY Gwenaëlle, *l'excellence de la vie sur « l'éthique à Nicomaque » et « l'éthique à Eudème » d'Aristote*, collection histoire de la philosophie, VRIN, Paris, 2001, page IX de la préface.

⁶ LAROUSSE, *Le grand Larousse Encyclopédique*, Paris, éditions Larousse, 2008.

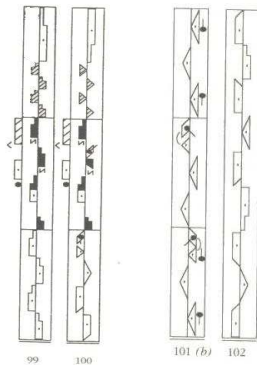
Des tests ont été réalisés sur un groupe d'individu en leur faisant écouter des pièces musicales dont ils avaient la forte connaissance et dont certains fragments avaient été *mutés*. Les personnes interrogées n'ont pas eu conscience de ces courtes phases de silence. Cela révèle la capacité du cerveau humain à créer et recréer.

Une composition est néanmoins un subtil mélange d'émotion et d'intelligence effectué par le créateur. En effet, chaque chorégraphe ou compositeur détient un savoir sur le domaine dans lequel il exerce, mais il possède bel et bien sa propre personnalité qui est exprimée à travers ses œuvres. Ainsi chaque création ne peut être qu'unique.

b) Moyens de communication de cet imaginaire

La composition ainsi réalisée, le créateur se doit de trouver un moyen de transmission de son œuvre. Il s'adresse alors aux interprètes qui feront naître, exister concrètement cette création. Nous pouvons répertorier différents outils utilisés en fonction du domaine artistique.

En musique savante occidentale, la partition tient un rôle prépondérant dans la transmission de la musique. Le compositeur écrit sur papier la musique qu'il a créée. Cela nécessite de la part de l'interprète une forte connaissance des codes faisant partie de ce langage. En danse, ce mode de transmission n'est que très peu utilisé. En effet, si l'on trouve des chorégraphes tels que Rudolf Van Laban ou Rudolf Benesh qui ont traduit par leur propre système de notation l'assemblage chorégraphique, les acteurs de la danse utilisent le plus fréquemment une transmission orale. En effet, la traduction de l'intégralité d'un mouvement corporel par des symboles se révèle être un exercice très périlleux et très complexe.



Exemples de partition chorégraphique par Laban Notation⁷.

⁷ RUDOLF LABAN, *la maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, l'art de la danse actes sud, Arles, 1994, p.97.

Les systèmes de notation de danse, tout comme les schémas précédents, nécessitent chacun l'apprentissage de leur vocabulaire.

La vidéo est à l'heure actuelle le support le plus généralement utilisé afin de transmettre une chorégraphie. Ainsi, il se crée un lien beaucoup plus étroit entre l'interprète et les chorégraphes, ceux-ci obligatoirement amenés à mettre en mots leur œuvre. Cette verbalisation peut nettement contribuer à l'amélioration de la prise de conscience de l'interprète dans son acte.

Cette problématique semble intéressante à traiter dans le propos de notre sujet. En effet, un élève apprenant la danse sera donc confronté à un autre système de transmission de l'œuvre que celui très fréquemment utilisé en musique. De ce fait son rapport à l'œuvre sera différent. Il pourra ainsi développer une meilleure écoute de l'autre, qu'elle soit auditive ou corporelle. L'artiste peut également s'approprier plus facilement l'œuvre : les consignes étant moins détaillées, la liberté de l'interprète se révèle plus grande.

2) La place de l'interprète

a) Degré de liberté laissée à l'interprète

Cette liberté laissée à l'interprète varie bien entendu en fonction des compositeurs et chorégraphes. En musique, des compositeurs comme Bryan Ferneyhough, né en 1943 et vivant en Angleterre, expérimentent les limites de la non-liberté de l'interprète et de la non-implication consciente dans l'acte d'interpréter. Il décrit sa démarche sur la note de programme de l'œuvre *Sieben Sterne* composée en 1970 :

« C'est au début des années 1970 que j'ai commencé à m'intéresser de près à deux aspects pratiques de la musicalité qui, depuis, m'ont accompagné d'une manière ou d'une autre. A savoir : 1) les effets de la difficulté d'exécution sur l'articulation formelle et l'expérience sensorielle immédiate, et 2) jusqu'où l'"interprétation" implique une intervention consciente de l'interprète dans la structure même de l'œuvre proprement dite - en bref, la question de la liberté ».⁸

⁸ Source : IRCAM, *base de documentation sur la musique contemporaine*.

Il est néanmoins possible de s'interroger sur la réelle existence d'une œuvre dans laquelle l'interprète soit privé de toute liberté. Par le simple fait qu'un individu est le seul maître de la précision de ses mouvements, par exemple de l'intensité d'un son ou de l'amplitude précise d'un saut, le musicien ou le danseur ne peut être inconsideré dans la réalisation de l'œuvre. La nature de la danse fait qu'elle « se confond avec son interprète en ce que ce dernier est simultanément le créateur, l'instrument et la forme même »⁹.

Nous pourrions éventuellement contrer cette théorie en pensant à la musique électroacoustique dans laquelle chaque paramètre des sons est fixé préalablement par le compositeur. La personne qui dispose les enceintes va par contre modifier la nature de l'émission. Il est donc aussi difficile de parler d'effacement de l'interprète. Il serait possible d'envisager l'absence d'expression dans les musiques répétitives américaines du XX^{ème} siècle (ex : Steve Reich) mais c'est là encore une considération subjective puisque l'interprète est toujours présent.

Certains compositeurs ont donc expérimenté la démarche inverse, celle de laisser leurs œuvres aux mains de l'interprète. Nous pouvons citer John Cage – compositeur – et Merce Cunningham – chorégraphe – qui ont collaboré pendant de nombreuses années. Leur travail, basé sur le fait que la musique et la danse se déploient tous deux dans le temps, s'est axé pendant un temps sur l'imprévisibilité d'une œuvre. « À partir de 1957, Cage aboutit ainsi à des œuvres indéterminées dans leur exécution »¹⁰. Ils travaillent donc sur la liberté et le choix de l'interprète dans la réalisation de leurs œuvres.

Cela peut nous amener à nous interroger sur les apports réels de l'interprète dans l'œuvre qu'il danse ou joue. Il est possible d'étudier l'origine du rapport entre l'œuvre et l'interprète : le geste interprétatif. Nous pourrions alors déduire de nouvelles pistes d'amélioration de la posture expressive du musicien.

⁹ ARGUEL Mireille, « le corps du danseur, création d'un instrument et instrument d'une création », *danse le corps enjeu*, ed. Mireille ARGUEL, PUF, 1992, p.203-209.

¹⁰ SUQUET Annie, « La collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental », *Repères, danse et musique*, n°20 de novembre 2007, Centre de développement chorégraphique national du Val-de-Marne, p.14.

b) L'expression d'une pensée par le geste

Les deux arts que sont la musique et la danse nécessitent la présence de gestes afin de donner naissance¹¹ à l'œuvre. Une des grandes problématiques de la musique à ce sujet est que le geste se trouve entre l'artiste interprète et l'œuvre musicale. Le musicien passe par le geste instrumental afin de réaliser les sons. Nous pouvons prendre l'exemple de l'accordéon, instrument à clavier. L'instrumentiste doit impérativement y actionner une des touches pour créer un son. Toute naissance d'une sonorité est précédée d'un geste instrumental. La difficulté du musicien sera alors de s'approprier le son créé, de le ressentir intérieurement afin de le personnifier. Cette considération de la musique est partagée par de nombreux musiciens. Nous pouvons citer Daniel Barenboim, célèbre pianiste et chef d'orchestre, qui dit que « la tâche du musicien exécutant n'est [...] pas d'exprimer ou d'interpréter la musique en tant que telle, mais de viser à en devenir partie »¹². Le musicien doit ainsi être la musique qu'il joue, il doit l'incarner et donc intégrer le geste à l'œuvre musicale.

En danse le geste est par nature inclus dans l'œuvre puisqu'une œuvre chorégraphique fait nécessairement appel aux gestes en tant qu'objets artistiques. Cette réalité place alors le danseur dans une posture d'expression de soi ; étant à la fois l'objet artistique et son véhicule, il ne peut être qu'un artiste qui incarne l'œuvre qu'il danse. Le rapport à l'œuvre est donc plus direct et cela pourrait être une piste de recherche pour le musicien. L'apprentissage de la danse apporte alors un lien direct à l'œuvre toujours véhiculée par le geste. La différence fondamentale entre le geste instrumental et le geste musical est bien le fait que le dernier fait partie de la musique, qu'il « traduit tout ce que l'auteur a voulu mettre dans le son, et [...] est précisément ajusté à l'émotion et à l'intension de son auteur »¹³. L'acte d'interprétation est alors personnifié par l'interprète et réclame au musicien comme au danseur une dynamique interne.

¹¹ Dans le sens faire naître, faire exister concrètement.

¹² BARENBOIM Daniel, *La musique éveille le temps*, trad. Denis COLLINS, Fayard, Paris, 2008, p.54.

¹³ RENARD Claire, *Le geste musical*, Van De Velde, Paris, 1982, p.105.

3) De l'intériorité à la diffusion

Tout artiste est effet amené à mettre en place une certaine posture intérieure afin de préciser la présence de sa pensée dans son acte.

Le mot concentration est d'ailleurs le plus souvent employé pour désigner cela. Brigitte Bouthinon-Dumas, professeur au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, insiste sur le fait qu'une concentration ne peut se détacher de l'« idée de calme intérieur et de stabilité mentale »¹⁴. Cela induit une détente ainsi qu'une gestion de l'attention. Si la danse et la musique nécessitent ces différents paramètres pour l'interprète, c'est tout simplement car ce sont des arts de l'instant. Le musicien ou le danseur ne peut revenir en arrière sur son acte et chaque exécution d'une œuvre est différente. Contrairement à d'autres arts tels que la peinture ou le cinéma, la musique et la danse voient donc naître des œuvres éphémères. En effet, tout comme en théâtre, elles nécessitent d'être jouées afin d'exister concrètement. Nous pouvons alors parler ici d'un lieu de diffusion que va fréquemment rencontrer l'artiste musicien ou danseur : la scène.

Cet endroit permet à l'artiste de faire le lien entre le compositeur et l'auditeur. L'interprète véhicule alors la pensée première du créateur en se l'appropriant et la diffuse afin que l'auditeur en fasse sa propre perception. En musique, le public va principalement faire appel à son écoute auditive afin de comprendre le récit musical. Daniel Barenboim définit qu'« écouter, c'est entendre avec la pensée »¹⁵. Il y a donc ici la notion de réception puis de traitement de l'information sonore. En danse, le public utilise en premier lieu la vue afin de percevoir l'œuvre. Le sens privilégié dans la réception de l'œuvre est donc divergeant de la danse à la musique. Le musicien se focalise sur le son produit alors que le danseur se focalise sur l'occupation de l'espace et les mouvements réalisés. Cette différence révèle également la différence de place du public. Un spectateur de danse peut très bien cesser sa réception de l'œuvre en fermant les yeux. Il lui est ainsi laissé une part de liberté dans son écoute. Lorsque l'auditeur écoute, il ne peut fermer les oreilles, la réception est donc directement liée à la volonté de l'interprète.

¹⁴ BOUTHINON-DUMAS Brigitte, *Mémoire d'empreintes – l'enseignement du piano*, collection point de vue, Cité de la Musique, Paris, 2003, p.40.

¹⁵ BARENBOIM Daniel, *La musique éveille le temps*, trad. Denis COLLINS, Fayard, Paris, 2008, p.40.

La danse et la musique sont donc bien deux arts dans lesquels l'interprète se trouve être le véhicule de l'information mais il a une importance différente dans la réelle perception du spectateur. La danse apporte au musicien une autre vision de la transmission de l'art tout en ayant le même cadre de réalisation d'une œuvre : compositeur – interprète – spectateur.

II. Similitudes de fonctionnement de la danse et de la musique

Outre ces ressemblances de modalité de fonctionnement – que l'on pourrait assimiler à la forme – ces deux arts ont également des similitudes de structures. La danse et de la musique révèlent des structures internes communes qui demandent à l'artiste une compréhension et des aptitudes similaires.

1) Iso-structure des deux domaines

Ces iso-structures proviennent du fait que la musique et la danse sont caractérisées par la structuration du temps et de la durée dans l'espace, la musique utilisant les sons et la danse les mouvements. Dans le terme structuration du temps, il est possible d'entendre l'utilisation et l'organisation de rythmes.

a) Les propriétés rythmiques

Dès les premiers jours, la vie d'un Homme est organisée temporellement. Les notions de rythme de vie, de périodicités sont très clairement présentes par l'organisation du temps qui lui est imposée, mais aussi par ses réalités biologiques et motrices. Du cycle du sommeil (alternance éveil/sommeil) à la décomposition du temps par les battements de son cœur, la vie de l'être humain est organisée par différents rythmes balayant un panel très large de fréquences. Nous pouvons citer la fréquence des repas, le cycle de la respiration ou encore le rythme de la succion chez le nouveau né. A ce sujet, des études réalisées par A.J. DeCasper et A.D. Sigafos en 1983, puis par Joëlle Provasi¹⁶ en 1988 ont montré « que, dès la naissance, les nourrissons sont capables d'apprendre à modifier les paramètres

¹⁶ Maître de conférences à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris.

temporels du comportement rythmique de succion non-nutritive »¹⁷. Ainsi un bébé débute dès son plus jeune âge un apprentissage du rythme au sens large du terme. En musique, il est possible de caractériser le rythme par l'organisation temporelle et structurelle des sons produits. Ainsi chacun des sons et ensembles de sons possède sa place définie dans le temps. La notation de la musique occidentale en est une description : la structuration du temps se fait par l'écriture de façon mathématique, par un calcul de rapports de durées. Les valeurs peuvent ainsi être rassemblées en ensembles de durées identiques : les mesures. Très souvent, le début de ces mesures représente un appui essentiel. Le jeune musicien va être amené alors à ressentir le premier temps comme base de son mouvement musical. Il est surprenant de constater qu'un danseur n'est pas confronté à cette problématique. L'apprentissage de la danse induit les notions d'appui et de détente sans les relier à une place précise dans le temps. Par exemple, en danse classique ou contemporaine, l'appui nécessaire à la réalisation d'un saut va la plupart du temps se situer sur le contretemps (sur le « et » qu'utilisent très fréquemment les enseignants de danse), le moment de suspension du danseur se trouvant sur le temps.

Ainsi, un appui peut se retrouver sur le second temps d'une phrase chorégraphique, voire en contretemps. La relation entre le temps fort, premier temps en musique, et appui n'est donc pas présente en danse. L'apprentissage de la danse pour un musicien va donc lui permettre d'aborder une nouvelle façon de concevoir un appui, paramètre sur lequel l'expression musicale peut se construire.

Le point sur lequel l'appréhension du rythme se rejoint entre musiciens et danseurs est la pulsation intérieure. En cela, nous pouvons entendre une intériorisation d'une pulsation extérieure. On retrouve cette notion dans l'apprentissage de ces deux arts, et il est étonnant d'observer que son développement est implicite. Le cours de danse est très fréquemment animé par les comptes de l'enseignant qui fournissent une pulsation extérieure à l'élève.

Par ailleurs, la conception de la pulsation est différente dans les deux arts que nous étudions. Chez les apprenants en musique, la pulsation permet la plupart du temps de placer des événements sonores du jeu musical – ou du moins à fixer une

¹⁷ DELIEGE Irène et A. SLOBODA John, *naissance et développement du sens musical*, trad. Marie-Isabelle Collart, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1995, p.135.

ligne directrice. Les éléments de la musique peuvent alors exister indépendamment ; l'absence d'un élément n'a pas d'incidence sur les autres. En danse, un élément chorégraphique à un instant donné ne peut exister seul, tout simplement parce qu'aucun mouvement ne peut être figé. Le liant chorégraphique des différents moments kinesthésiques se trouve être la direction donnée entre les appuis. Ainsi, la danse est une succession de directions, chacun des mouvements étant irrémédiablement en lien avec celui qui le précède et celui qui le suit. Si dans une composition chorégraphique classique, le danseur doit se trouver en première position sur le premier temps puis en deuxième position sur le second temps, le passage d'une à l'autre nécessite obligatoirement un mouvement les liant. Ce mouvement est par ailleurs conscientisé et le travail de l'apprenti danseur se fait dans la maîtrise de ces mouvements transitoires. Cette notion pourrait apporter au musicien une meilleure conscience de l'entre-deux temps – et de l'entre-deux appuis. Cela permet de concevoir la direction dans l'acte interprétatif.

b) La relation entre tension des mouvements et phrase musicale

« On considère en musique qu'une phrase musicale est constituée dès lors qu'elle présente par elle-même un sens autonome complet et cohérent, de préférence (mais non toujours) avec terminaison conclusive»¹⁸. L'idée de direction dans la réalisation d'une phrase musicale est donc très présente. Très souvent, Nous parlons de tensions et de détentes dont l'alternance va permettre de construire le discours musical. Ainsi, une phrase comportera un début, un point culminant et une fin, tel un cycle de respiration pulmonaire (inspiration/expiration) ou encore la vie humaine (croissance/vieillesse). Cette alternance également présente dans la pratique de la danse – à la différence que le terme de relâchement sera préféré à celui de détente. Ces deux composantes d'une phrase sont directement en lien avec une modulation tonique : nous pouvons parler de variation de l'intensité de la tension musculaire. Aussi est-il important d'ajouter que les mouvements se succèdent dans le temps, ce qui provoque très généralement la superposition de la fin d'un mouvement à celui qui le suit. Ce fondu apporte la cohérence de la phrase chorégraphique : le paramètre ici pris en compte est la continuité des éléments et donc la direction globale nécessaire à la réalisation d'une phrase.

¹⁸ VIGNAL Marc, *Dictionnaire de la musique*, éd. Larousse, 2007.

La danse apporte alors par sa simple nature la notion essentielle à l'existence réelle d'une phrase : la direction. Bien sûr, cet aspect est aussi abordé par la musique, mais le musicien tend à penser la phrase musicale comme un seul et même mouvement pendant le danseur voit une succession de mouvements dont la direction est la même. Là réside la différence principale de considération de la phrase entre musique et danse.

Un musicien pourrait alors renforcer sa conscience de la direction d'une phrase tout en n'altérant pas la précision de conception des éléments qui la composent.

2) Exécution d'un mouvement

La musique et la danse sont deux disciplines dans lesquelles est nécessairement convoquée l'exécution d'un ou plusieurs mouvements. Cela se traduit par l'utilisation inévitable du corps de l'artiste. Nous pouvons en étudier les similitudes et les divergences dans ces deux domaines afin d'analyser les éventuels apports réciproques.

a) La respiration

La respiration est un mouvement primordial commun aux deux domaines. Elle peut être considérée à deux niveaux : celui de l'acte physiologique et celui d'un geste inclus à la pratique de ces deux arts.

La respiration est avant tout l'« ensemble des fonctions assurant les échanges d'oxygène et de gaz carbonique entre l'atmosphère et les cellules de l'organisme »¹⁹. Chez l'Homme, les poumons font le lien entre le milieu extérieur et le milieu interne de l'organisme. La respiration pulmonaire est organisée selon un mouvement cyclique que l'on peut diviser en deux phases : l'inspiration et l'expiration. Aucun effort conscient n'est nécessaire à leur réalisation. Lors de l'inspiration, l'oxygène de l'air attiré dans les poumons pénètre dans les vaisseaux sanguins par le biais des alvéoles pulmonaires. L'oxygène ainsi récolté va pouvoir être diffusé dans tout l'organisme afin d'alimenter les cellules. Celles-ci vont également rejeter du gaz carbonique, déchet de la respiration cellulaire, qui sera reconduit aux poumons par les vaisseaux sanguins. Par l'expiration, les poumons

¹⁹ LAROUSSE, *le grand Larousse médical*, Paris, éditions Larousse, 2008.

rejetent les gaz carboniques. L'existence de la respiration est donc indispensable à la survie d'un être humain. La pratique de la danse et de la musique, tous deux impliquant une participation corporelle de l'interprète, ne peut donc pas effacer le mouvement pulmonaire.

Même s'il ne nécessite pas d'effort conscient afin d'exister, nous pouvons tout de même en réguler volontairement le rythme et la profondeur. En musique, la pratique du chant ou d'instruments à vent induit la maîtrise de ces paramètres respiratoires. L'air rejeté par l'expiration permet au musicien d'émettre le son qu'il doit réaliser. L'obligation physiologique de la présence de l'inspiration va alors créer des ruptures dans la matière sonore – le chanteur peut ainsi s'en servir afin de séparer les phrases musicales les unes des autres. La respiration en musique est alors par extension l'« art de séparer les sons en suggérant la présence d'une respiration physique nécessaire à l'intelligence du phrasé »²⁰. La respiration est donc un des éléments les plus importants dans l'interprétation d'une œuvre musicale. La danse a bien entendu une influence sur le rythme de la respiration, sa pratique nécessite la forte utilisation d'énergie corporelle et donc d'oxygène. Mais les danseurs utilisent également la respiration en tant que geste aidant à l'expression artistique ou en tant que geste dansé à part entière. Un danseur va ainsi très souvent utiliser l'inspiration afin de donner un élan au geste alors que l'expiration sera la détente ou la fin du mouvement dansé. Chez le danseur, le corps est donc assimilé à l'œuvre et le corps entier considéré comme une seule entité.

b) La coordination du/*des* mouvement(s)

En musique, le corps a très souvent été fragmenté. Il est possible de trouver de nombreux écrits sur la technique instrumentale qui ne parlent pas de corps comme un seul tout.

« C'est un corps fragmenté puis désarticulé pour être spécialisé, partie par partie : les doigts, les poignets, l'avant-bras et le reste du corps sont conçus dans un système où tous les membres sont indépendants et potentiellement spécialisables à travers

²⁰ VIGNAL Marc, *Dictionnaire de la musique*, éd. Larousse, 2007.

des gestiques appropriées : au piano, le poignet pour pouvoir faire le phrasé, les doigts pour enfoncer les touches, l'avant-bras pour avoir de la puissance, etc.... »²¹

Jean-Claude Lartigot parle ici d'une fragmentation du corps en différentes parties ayant des fonctions tout à fait différentes. L'unicité corporelle n'est alors pas considérée et cela nous montre bien que seules les parties qui actionnent directement l'instrument sont considérées. L'accordéoniste ou le pianiste se focaliseront de cette manière sur les doigts, les poignets ou encore les bras, le saxophoniste sur ses lèvres... le musicien se focalisant ainsi sur les actionneurs²² de la réalisation du son. En travaillant de cette manière, le musicien ne va alors pas créer de liens entre les différentes parties de son corps : les membres ont un fonctionnement indépendant. La contradiction peut se faire dans le fait que la pratique d'un instrument quel qu'il soit nécessite une coordination de mouvements.

Cette coordination est également nécessaire dans l'accomplissement d'un geste dansé. Le corps du danseur s'articule afin de donner vie à l'œuvre : il est l'instrument et l'objet artistique en même temps. Le corps est donc considéré comme une entité qui est modulée afin de faire naître l'œuvre. Le danseur fait donc le lien entre toutes les parties de son corps, ce qui lui permet de se mouvoir de façon coordonnée. L'élève danseur ne va donc pas aborder le seul mouvement d'une petite partie de son corps mais travail plutôt sur les directions et sur un mouvement global corporel. Un musicien apprenant la danse peut ainsi avoir une meilleure conscience de la globalité de son corps dans l'exécution d'un geste. Cela lui permet donc de préciser la coordination des différentes parties de son corps, nécessaire à son expression musicale car utile dans la précision de son geste.

3) Interactions cérébrales des deux activités

Nous pouvons étudier la légitimité des propos précédents par l'étude du fonctionnement cérébral de l'être humain. Le cerveau humain est un organe

²¹ LARTIGOT Jean-Claude, *L'apprenti instrumentiste*, Van De Velde, Paris, 1999, collection musique et société, p.146.

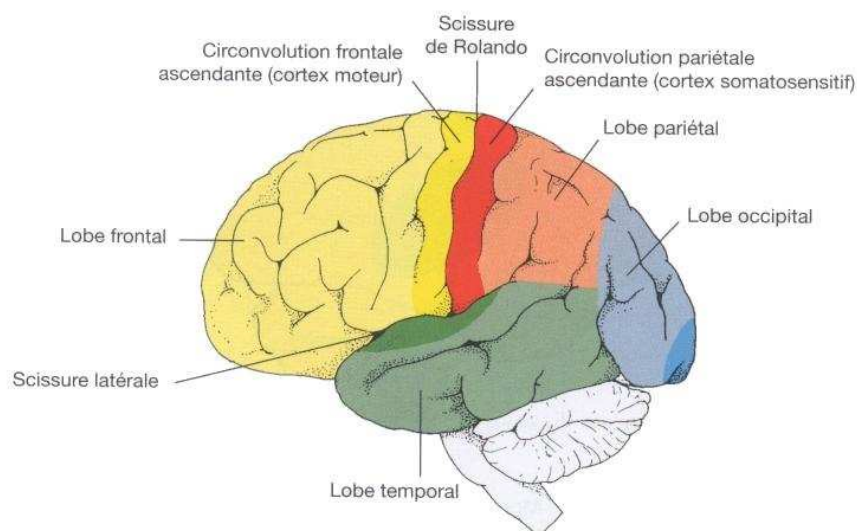
²² Eléments déclenchant l'existence du son.

extrêmement complexe. La recherche a néanmoins élucidé les principaux mystères de son fonctionnement de base et il est possible à l'heure actuelle d'en étudier les caractéristiques.

a) Fonctionnement global du cerveau

Nous savons depuis la fin du 19^{ème} siècle que le système nerveux humain est composé en partie de cellules qui lui sont propres : les neurones. Ces cellules sont le lieu de transport et de création de l'information nerveuse dans le corps et tissent entre-elles un vrai réseau de connexions. Le cerveau, qui fait partie du système nerveux central (SNC), reçoit et envoie par ces cellules les informations déterminant toute action ou ressenti d'un être humain. Ainsi le cerveau est le centre de l'analyse, des décisions et de stockage des connaissances et des actes de l'Homme.

Le traitement de l'information est principalement effectué dans la zone qui se trouve à sa surface : le cortex (mot latin qui signifie « écorce »). Celui-ci est composé de circonvolutions (de plis) formant des sillons. Les plus profonds, appelés scissures, délimitent plusieurs zones appelées lobes que nous pouvons voir sur le schéma ci-dessous. Les lobes frontal, pariétal, occipital et temporal possèdent chacun des caractéristiques et des fonctions bien précises.



Anatomie fonctionnelle des hémisphères chez l'Homme, sur une vue latérale²³.

²³ VIBERT J.F., SEBILLE A., LAVALLARD M.C., BOUREAU F., *Neurophysiologie*, collection campus illustré, Elsevier, Paris, 2005, p.3.

Par ce système, le cerveau traite les informations qu'il reçoit via les différents capteurs que possède notre corps : les yeux pour le visuel, les oreilles pour l'ouïe, la peau pour le toucher...

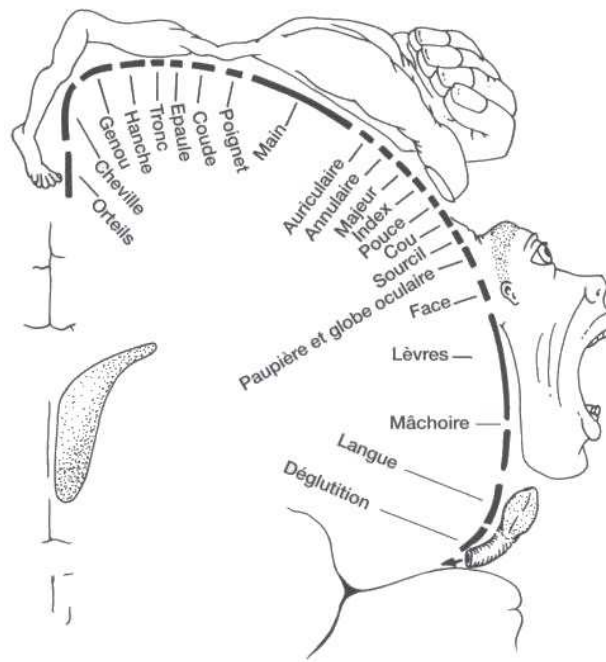
Ainsi le danseur et le musicien mettent tous deux en action leur cortex cérébral afin de décrypter, analyser et traduire tout mouvement nécessaire à leur expression. A différentes échelles, la musique et la danse exige de la part de l'interprète une forte coordination des différentes parties du corps ainsi qu'une mobilité certaine. L'apprentissage vécu par le cerveau lors de la pratique de la danse peut-il réellement développer les capacités nécessaires en musique ? Intéressons-nous aux liens des activités cérébrales sollicitées dans la réalisation de micromouvements et de macro mouvements.

b) Les systèmes de gestion du mouvement

La pratique de la danse comme la musique sollicite une seule catégorie de mouvements : les mouvements volontaires. Ces derniers sont réalisés délibérément et dans un but précis sur commande du cortex cérébral. Ces mouvements intentionnels « sont améliorés par l'expérience et l'apprentissage »²⁴. Les notions de vécu et de multiplication des expériences sont donc très importantes dans le développement de la maîtrise des mouvements volontaires d'un individu. Ainsi l'apprentissage de la danse contribue à cette évolution : cet art du mouvement permet de développer des capacités de maîtrise de la mouvance du corps humain.

La mise en œuvre d'un déplacement de telle ou telle partie du corps fait appel aux aires corticomotrices (régions du cortex liées à la motricité). Le lobe frontal contient notamment l'aire motrice primaire et l'aire motrice supplémentaire. Des études ont été réalisées afin de définir la représentation des différentes parties du corps dans l'aire motrice primaire, circonvolution frontale ascendante (située en avant de la scissure de Rolando). Par l'étude des réponses à des stimulations électriques, le schéma de l'« Homunculus moteur » a pu être réalisé.

²⁴ VIBERT J.F., SEBILLE A., LAVALLARD M.C., BOUREAU F., *Neurophysiologie*, collection campus illustré, Elsevier, Paris, 2005, p.120.



« Homunculus moteur » illustrant l'organisation somatotopique du cortex moteur primaire²⁵.

Nous pouvons noter que la taille d'une partie du corps n'a aucune incidence sur celle de l'aire du cortex qui lui est dévolue. Chaque aire corticale est « proportionnelle [...] au degré de précision avec lequel les mouvements peuvent être exécutés »²⁶. La maîtrise – dans le sens forte précision – de l'utilisation et la mise en mouvement de chacune des parties du corps se fait en indépendance des autres. Chaque membre possède ainsi son propre centre de contrôle du mouvement. L'apprentissage de la danse, faisant appel au mouvement de différentes parties du corps, ne développera donc certainement pas les compétences techniques de l'instrumentiste – celui-ci utilisant le plus fréquemment les mains ou la voix pour le chanteur avant tout.

D'un autre côté, le musicien doit acquérir une forte précision dans la multitude des micro-mouvements. Par exemple, le pianiste est amené à développer une technique virtuose par des mouvements très rapides et précis des doigts, tout en gardant l'indépendance de chacun par rapport aux autres. Cette action implique au niveau du fonctionnement cérébral la sollicitation du Putamen. Cette partie du corps strié, qui est juxtaposé au thalamus au centre du cerveau, régule le

²⁵ R. CROSSMAN Alan et NEARY David, *Neuroanatomie*, trad. Dr VIBERT J.F pour Kraus biomedical, collection campus illustré, Elsevier, Paris, 2004, p.136.

²⁶ Ibid., p.136.

mouvement précis sous différents paramètres. Il contrôle principalement la force, l'amplitude et la vitesse de celui-ci. De multiples stimulations du Putamen contribuent à l'amélioration de la précision du traitement de ces paramètres. Il pourrait y avoir ici la piste d'une explication neuroscientifique d'une transversalité cérébrale entre les mouvements de la danse et de la musique.

Nous pouvons alors nous intéresser au mécanisme déclenché par l'acte d'un mouvement volontaire.

c) Le lien entre l'action motrice et la personnalité

La réalisation du mouvement nécessaire à l'acte d'interprétation de la musique et de la danse nécessite une motivation de départ. Le système limbique du cerveau gère la création de celle-ci, mais est également le lieu de contrôle de l'émotion. L'action de décider de faire un mouvement a donc un très fort lien avec le caractère émotionnel d'un individu. Ce serait néanmoins un rapide raccourci que de dire que la modification des mouvements par la variation des émotions (par exemple le stress et les tremblements) est liée à une modification du système limbique.

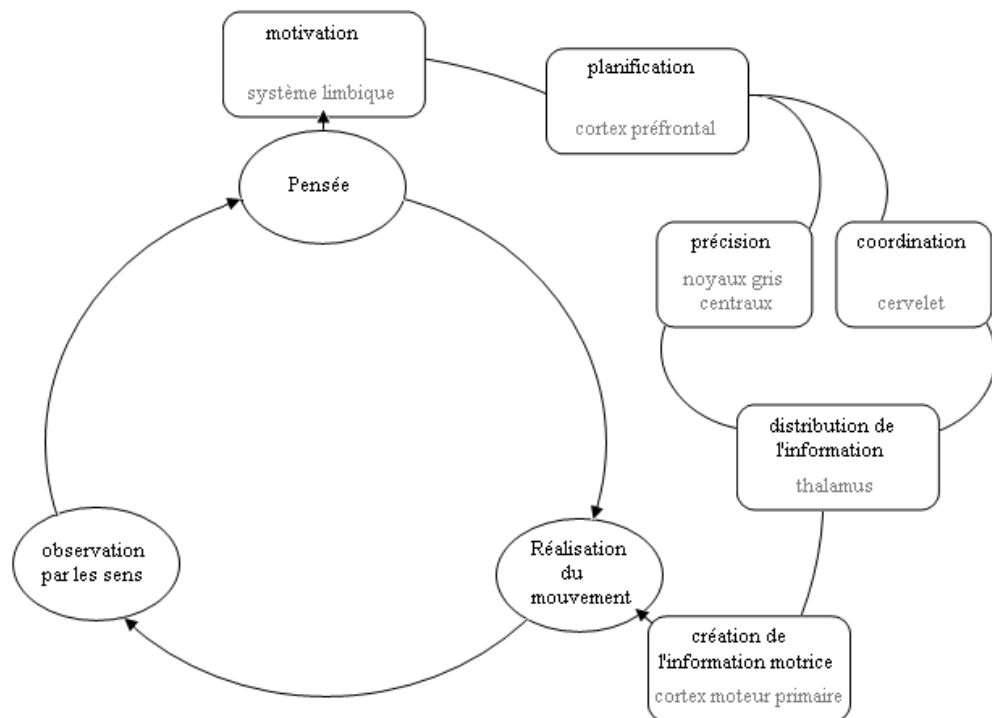


Schéma représentatif des différentes phases de préparation d'un mouvement.

Comme nous pouvons le constater sur le schéma précédent, il existe plusieurs pôles cérébraux impliqués dans la réalisation du mouvement. Le cortex préfrontal planifie l'action – il est le centre des décisions et des prévisions – puis consulte le cervelet et les noyaux gris centraux. Le premier assure la précision spatiale du mouvement et le second coordonne les mouvements à réaliser. L'information est ensuite véhiculée par le thalamus en direction de l'aire primaire motrice. L'action des modulations de l'émotion peut donc se dérouler en divers lieux cérébraux.

Il est surprenant d'apprendre qu'au niveau cérébral, il n'a pas été trouvé de réelle frontière entre la personnalité, les émotions et la motricité. Pour réussir à contrôler les impacts de l'émotion sur la motricité, il serait donc intéressant d'approfondir la recherche sur la transversalité entre la danse et la musique. Ainsi pourrions-nous peut-être trouver des pistes de contrôle du complexe émotion-motricité qui serait grandement utiles pour le musicien, dans les nombreuses situations de prestation²⁷ et dans le développement de son expression musicale.

III. Vers la mise en pratique de la transversalité

La transversalité musique/danse est déjà abordée dans l'apprentissage de ces deux domaines artistiques. On peut néanmoins constater que cette mise en relation s'effectue principalement dans les prémices de l'apprentissage d'un élève : la phase d'éveil.

1) L'éveil artistique

Jean Piaget, célèbre épistémologue et psychologue Suisse, propose après de nombreuses études l'établissement d'étapes ou phases au sein du développement de l'enfant. A l'âge de 5ans, l'enfant se situe entre le stade pré-opératoire et celui des opérations concrètes. Dans la première de ces deux périodes, de 2 à 6/7ans, l'enfant privilégie un réalisme visuel à un réalisme intellectuel qui sera caractéristique du stade des opérations concrètes. L'enfant aux alentours de 5ans développe alors l'imitation, la représentation, la réalisation d'actes fictifs, afin de se créer des images symboliques et de les exprimer. C'est par exemple pour cela

²⁷ « Fait de se produire en public et de montrer ses talents, en particulier dans le domaine du spectacle ou des sports », Larousse, *Le grand Larousse Encyclopédique*, Paris, éd. Larousse, 2008.

que les dessins des enfants peuvent nous renseigner sur leur vision du monde qui les entoure.

L'éveil artistique, situé dans les institutions françaises aux alentours de 5ans²⁸, se situe donc à un moment clé du développement de l'enfant. Il commence à intellectualiser sa vision des choses qui l'entourent et développe donc sa réflexion.

Les objectifs de l'éveil artistique, et plus précisément de l'éveil commun musique/danse, sont alors « d'affiner les perceptions et de développer des aptitudes, par des démarches où le corps en mouvement est mis en relation avec le monde sonore et avec l'espace »²⁹. Il y a bien ici relation entre le mouvement et la création d'un son : la danse, la musique et les autres arts sont mis en commun afin de développer l'expression, la curiosité, la sensibilité ou encore l'imaginaire de l'enfant. La rencontre entre la danse et la musique existe donc par le caractère concret de l'apprentissage proposé à l'élève. Il est toutefois frappant d'observer que l'éveil tient un rôle très important en danse. Cela peut se noter par le fait qu'il soit intégré aux épreuves du Diplôme d'Etat de professeur de danse (UV de pratique pédagogique).

Grâce à l'éveil commun musique/danse, l'élève affine sa perception des caractéristiques du son et du mouvement. Il développe la vision qu'il a de ces éléments et donc commence à s'en construire une vision personnelle. L'appropriation de l'art en général prend alors effet et donne naissance à une vision globale artistique. Certains pédagogues ont travaillé sur l'apprentissage d'un art en particulier par le biais d'outils empruntés aux différents autres arts. Prenons l'exemple d'Emile Jaques-Dalcroze qui a travaillé sur l'apprentissage de la musique par le mouvement.

2) Exemple d'un apprentissage de la musique par le mouvement : Dalcroze


Le pédagogue et musicien suisse Emile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) s'est longtemps questionné sur le rapport entre la musique et le mouvement. Ses études

²⁸ Selon source : DMDTS France, *schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, Avril 2008, p.4.

²⁹ Ibid., p.4.

lui ont permises de mettre en place une méthode pédagogique, appelée rythmique Dalcroze, dans laquelle la compréhension corporelle prédomine. Par cette approche grâce au corps, l'élève peut ainsi nourrir son entendement intellectuel de la notion abordée.

La priorité est donc de faire ressentir concrètement à l'élève les notions pour une meilleure appropriation. S'appliquant principalement en cours de formation musicale, cette méthode interactive permet aux élèves, adultes comme enfants, de devenir acteurs de la musique tout en développant leur créativité.

La méthode Dalcroze est déclinée en trois axes que vont parcourir les élèves. Ces étapes sont tirées d'une réflexion visant à permettre à l'élève une réelle appropriation des notions abordées. Elles sont organisées par la volonté de faire vivre à l'apprenant dans un premier temps, puis de lui faire comprendre ce qu'il a vécu et enfin lui permettre de s'approprier par le biais de l'improvisation la notion qui lui a été donnée de vivre. Ainsi, un élève pourra être amené à marcher sur la musique afin de développer et mettre en place une pulsation intérieure. Différents rythmes peuvent être vécus de cette façon, comme par exemple le rythme  (« croche pointée – double ») qui y est étudié par le galop.

La particularité de ce mode d'enseignement réside dans le fait qu'il n'y a pas d'exercices préétablis : l'enseignant est un musicien qui improvise à son instrument et crée des exercices à partir des notions qu'il souhaite aborder. Ces exercices font appel à la mise en mouvement des notions musicales ainsi qu'à l'écoute de l'autre. Cela permet à l'élève de réunir le corps et l'esprit dans une compréhension de la musique.

Cette méthode pédagogique a attiré des artistes provenant de différents domaines. Des professeurs de danse tels que Rudolph Laban, des chorégraphes tels que George Balanchine, musiciens et compositeurs tels que Betsy Jolas ont tous étudié ou vécu l'apprentissage de cette méthode. Elle traite néanmoins essentiellement des notions musicales et ne peut être considérée comme un cours de danse à proprement parlé.

La création d'un cours de danse pour les musiciens part donc du même constat, celui du manque de lien avec le corps dans l'apprentissage de la musique, mais en faisant plutôt appel à la transversalité des arts. Le cours de danse serait ainsi un complément de l'apprentissage musical permettant de renforcer la

compréhension et l'assimilation de la musique par l'élève. Il existe à ce jour des essais de création d'ateliers de danse pour les musiciens en France. Nous pouvons citer l'exemple de l'école de musique de Lanester dans le Morbihan, dans laquelle Audrey Jamette – professeur de danse – et Mathieu Langlet – professeur de clarinette – ont créé ce type de cours. Il n'est toutefois pas né d'une volonté de créer cette activité, mais tout simplement parce qu'à la création d'un atelier musique/danse seuls des musiciens se sont présentés. Ils développent alors pour la deuxième année cette activité et une étude des apports de cet apprentissage est maintenant nécessaire. Les élèves semblent avoir une meilleure confiance en eux dans l'acte instrumental ainsi qu'une meilleure écoute de partenaires musicaux.

CONCLUSION

L'importance du corps dans la pratique et l'expression du musicien n'est plus à contester. De nombreuses méthodes pédagogiques se servent de ce constat afin de mettre en place un apprentissage dans lequel le ressenti corporel est la base. Nous pouvons néanmoins noter que l'art du mouvement, la danse, n'est que très peu utilisée afin de développer le ressenti des musiciens. Il y a pourtant là une ressource très intéressante : la prise de conscience du corps dans son intégralité induit une meilleure intégration de l'instrument. En explicitant les liens entre les structures de la musique et la danse, le musicien peut aussi mieux saisir la construction de la musique. En effet, cette nouvelle approche permet au musicien de diversifier son approche des notions musicales.

Ainsi l'apprentissage de la danse pour un musicien lui permet de développer son rapport au rythme, l'aide dans la considération de l'utilisation du corps dans sa totalité, lui apporte une autre approche de la respiration... La danse lui permet également une prise de conscience de sa place dans l'espace et développe donc son écoute. Elle n'est alors plus seulement sonore mais aussi spatiale et en lien avec les personnes, artistes qui l'entourent. Nous avons aussi et surtout vu que par la danse, le musicien accède à un autre rapport avec l'œuvre interprétée : l'artiste devient habité de l'œuvre. En effet, un danseur ne peut en aucun cas se permettre de faire de la figuration, de s'arrêter à la simple mécanique du corps, tout simplement parce qu'il est l'objet artistique. Ainsi la dimension technique dans l'acte interprétatif n'est que secondaire et laisse place à l'expression de l'art. La danse aide alors le musicien à faire corps avec la musique, à être une partie de la musique et à intégrer celle-ci comme partie de lui.

Il est maintenant possible de développer les pistes de recherche des rapports entre les notions en musique et en danse. Une autre constatation s'est faite lors de cette recherche : les danseurs ont une mémorisation corporelle très développée. En effet, ils retiennent sans nécessairement d'aide matérielle (partitions, notes...) des enchaînements très vastes et complexes de mouvements. En analysant ce processus, nous pourrions peut-être y trouver un lien avec la compréhension de la structure globale d'une œuvre. La musicalité est un terme

utilisé également en danse. Il est utilisé pour désigner la qualité d'un mouvement dansé. Il y a là aussi une piste nouvelle de recherche et de réflexion afin de traiter notre problématique.

Bien sûr, cette recherche se doit d'aboutir sur la réflexion et la mise en place d'un cours de danse pour les musiciens. A partir des résultats de la recherche, il est maintenant possible d'observer une démarche de mise en pratique de la théorie. L'apprentissage de la danse nous aidera à nous diriger vers une musique dense de musicalité.

BIBLIOGRAPHIE

- SACKS Oliver, *Musicophilia*, trad. Christian Cler, Seuil, Paris, 2009.
- LARTIGOT Jean-Claude, *L'apprenti instrumentiste*, Van De Velde, Paris, 1999, collection musique et société.
- DELIEGE Irène et A. SLOBODA John, *naissance et développement du sens musical*, trad. Marie-Isabelle Collart, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1995.
- CFMI Rhône-Alpes, *la musique : un enseignement obligatoire. Pourquoi ? Comment ?*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- BOUTHINON-DUMAS Brigitte, *Mémoire d'empreintes – l'enseignement du piano*, collection point de vue, Cité de la Musique, Paris, 2003.
- BARENBOIM Daniel, *La musique éveille le temps*, trad. Denis COLLINS, Fayard, Paris, 2008, 210 pages.
- RENARD Claire, *Le geste musical*, Van De Velde, Paris, 1982.
- RUDOLF LABAN, *la maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, l'art de la danse actes sud, Arles, 1994.
- BAINBRIDGE COHEN Bonnie, *Sentir, ressentir et agir – l'anatomie expérimentale du body-mind centering*, trad. Madie BOUCON, Nouvelles de Danse, Bruxelles, 2002.
- HERMET Gilles et JARDINE Martine, *Le jeune enfant, son corps, le mouvement et la danse*, ERES, Ramonville Saint-Agne, 1996.
- BEJART Maurice, *L'autre chant de la danse*, Flammarion, Paris, 1974.
- ARGUEL Mireille, « le corps du danseur, création d'un instrument et instrument d'une création », *danse le corps enjeu*, éd. Mireille ARGUEL, PUF, Paris, 1992, p.203-209.
- VIBERT J.F., SEBILLE A., LAVALLARD M.C., BOUREAU F., *Neurophysiologie*, collection campus illustré, Elsevier, Paris, 2005.
- R. CROSSMAN Alan et NEARY David, *Neuroanatomie*, trad. Dr VIBERT J.F pour Kraus biomedical, collection campus illustré, Elsevier, Paris, 2004.
- VITTE Elizabeth et CHEVALLIER Jean-Marc, *Neuro-anatomie 2^{ème} édition*, collection Médecine-Sciences, Flammarion, Paris, 2008.

ROMEYER-DHERBEY Gilbert et AUBRY Gwenaëlle, *l'excellence de la vie sur « l'éthique à Nicomaque » et « l'éthique à Eudème » d'Aristote*, collection histoire de la philosophie, VRIN, Paris, 2001.

SUQUET Annie, « La collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental », *Repères, danse et musique*, n°20 de novembre 2007, Centre de développement chorégraphique national du Val-de-Marne, p.11-16.

DMDTS France, *schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, Avril 2008.

LAROUSSE, *Le grand Larousse Encyclopédique*, Paris, éditions Larousse, 2008.

Autres sources :

Interviews de plusieurs danseurs professionnels (Bety JONES et Fritz LUDIN le ..., étudiants et formateurs du CEFEDM Bretagne/Pays de la Loire en danse) et professeurs de danse contemporaine et jazz.

Conférence de Wayne Barbaste (chorégraphe, danseur jazz) et Jean-Mathias Pétri (flutiste, professeur de musique jazz) du 25 Mars 2009 au Quai des Rêves, centre culturel de Lamballe. (audio disponible).

Site internet de Dalcroze France : www.dalcroze.fr