

séminaire international

vers une actualisation de l'analyse qualitative du mouvement

GESTES
FONDATEURS

Efforts

Flow

ré-mouvement

30 mai au 3 juin 2016

Département de danse, UQAM, 840 rue Cherrier, Montréal
danse.uqam.com

terrain
fonctionnel



UQAM | Département de danse

GRIAV



Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Conseil de recherche en
sciences humaines du Canada

Canada

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION	4
ATELIER D'OBSERVATION-ANALYSE SUR L'INTERPRETATION DU DANSEUR	5
APPROCHE PSYCHO-PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'OBSERVATION DU MOUVEMENT DANSÉ	7
MILLE BATAILLES.....	7
Mardi 31 mai, 20:00	7
ATELIERS THÉORICO-PRATIQUES	8
NOTIONS DE POIDS ET DE FLUX - Première partie.....	8
Proposition LMA de Pat et Kathie Debenham : <i>Exploring the « Inner Dance » of Intention and Progression through the Concepts of Weight and Flow - Explorer la «danse intérieure» de l'intention et progression à travers les concepts de Poids et de Flux</i>	8
Proposition AFCMD d'Emmanuelle Lyon : <i>Le flux : quelle initiation et circulation du flux du mouvement entre le corps profond et l'espace en danse? et inversement?</i>	9
DISCUSSION	10
NOTIONS DE POIDS ET DE FLUX - Deuxième partie.....	11
Proposition LMA de Cate Deicher: <i>To explore a structured experience for helping non-dance students experience the Effort elements of Flow and Weight</i>	11
Proposition AFCMD de Teresa Salerno : <i>Comment la relation à l'autre interagit avec notre tonus postural?</i>	12
NOTION D'ESPACE	13
Proposition LMA de Trisha Bauman: <i>Direct/Indirect Space Effort and Haptic Space: does the body's postural tone change and in what way?</i>	13
Proposition LMA de Martha Eddy: <i>Movement in space</i>	14
Proposition AFCMD de Soahanta de Oliveira : <i>L'usage de la vision périphérique, pour appréhender l'espace environnant, moduler les espaces internes en danse classique</i>	15
DISCUSSION SUITE AUX ATELIERS	17
COLLOQUE : À QUI PROFITE L'ANALYSE DU MOUVEMENT?	18
BRAINSTORMING – MISE EN COMMUN ET ANALYSE DES OBSERVATIONS	20
PRÉSENTATION ET DISCUSSION : CONVERGENCES ET DIVERGENCES ENTRE LES DEUX APPROCHES D'ANALYSE QUALITATIVE DU MOUVEMENT	21
TABLE RONDE: « MILLE BATAILLES DECORTIQUE » - FTA.....	27
CONCLUSION	36
Renouveler le regard et le discours analytique sur le mouvement dansé	36
Explorer le potentiel de l'analyse du mouvement pour nourrir le discours esthétique sur les arts vivants	36
Présenter et ouvrir la discussion sur l'apport de l'analyse du mouvement dans différents domaines... ..	37

ACTES DU SÉMINAIRE VERS UNE ACTUALISATION DE L'ANALYSE QUALITATIVE DU MOUVEMENT

REMERCIEMENTS

Nous adressons nos plus sincères remerciements à tous les analystes du mouvement et aux chercheurs qui ont participé activement à ce séminaire ainsi qu'à toute l'équipe d'étudiants qui ont grandement contribué au bon déroulement de l'évènement.

Nous remercions plus particulièrement Lysiane Lachance pour l'assistance logistique, ainsi que Sarah Bronsard et Citlali Jimenez pour l'écriture de la synthèse des activités qui constitue une grande partie de ce rapport.

Les responsables scientifiques du séminaire
Nicole Harbonnier, Département de danse, Université du Québec à Montréal
Geneviève Dussault, Département de danse, Université du Québec à Montréal
Catherine Ferri, Conservatoire régional de musique et de danse, Angers

Laban Movement Analysis (LMA):

Trisha Bauman, Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (NYC)
Kathie Debenham, Utah Valley University
Pat Debenham, Brigham Young University
Cate Deicher, Peck School of the Arts, MoveScape Center
Martha Eddy, State University of New York/Empire State College, Barnard College
Brigitte Lachance, Centre de réadaptation Lucie Bruneau, Montréal
Carol-Lynne Moore, Columbia College de Chicago, Motus Humanus, MoveScape Center

Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) :

Odile Cazes, cabinet de psychomotricité
Soahanta de Oliveira, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris
Emmanuelle Lyon, École du Ballet de l'Opéra de Paris, Université Paris 8-Danse
Teresa Salerno, Conservatoire à rayonnement Régional de Limoges
Martine Truong Tan Trung, Institut supérieur des Arts de Toulouse

Chercheurs invités

Blandine Bril, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris
Julie Chateauvert, PhD Étude et pratique des arts UQAM
Gilles Dietrich, Université Paris Descartes
Marie-Soleil Fortier, PhD Étude et pratique des arts UQAM

Comité étudiants

Sarah Bronsard, Caroline Charbonneau, Erin Flynn, Nancy Forestal, Citlali Jimenez, Lysiane Lachance, Christine Maltais, Georges-Nicolas Tremblay, Eryn Trudell, Antoine Turmine, Sandrine Vachon

INTRODUCTION

Le séminaire ***Vers une actualisation de l'analyse qualitative du mouvement*** s'est déroulé du 30 mai au 3 juin 2016 au Département de danse de l'université du Québec à Montréal (UQAM), réunissant une quinzaine de spécialistes canadiens, américains et français, pour mettre en perspective deux approches de l'analyse qualitative du mouvement développées au XXe siècle, en Amérique et en Europe: le *Laban Movement Analysis* (LMA) et l'Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD). Ce séminaire s'inscrit dans la continuité du projet de recherche « Élaboration d'un nouveau cadre conceptuel pour l'analyse qualitative du mouvement humain à partir de deux systèmes existants, l'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) »¹ initié par la professeure Nicole Harbonnier, et mené en collaboration avec la chargée de cours Geneviève Dussault et l'artiste et analyste du mouvement (AFCMD) Catherine Ferri.

En croisant leurs regards, les différents spécialistes ont partagé certains outils d'analyse, échangé sur les fondements théoriques et philosophiques de leurs approches respectives et actualisé leurs connaissances en analyse qualitative du mouvement. De par la variété de ses participants, ce séminaire comportait plusieurs défis à relever. Commençons par le fait que plusieurs des spécialistes en LMA et en AFCMD invités avaient peu de connaissances de l'autre approche et qu'ils privilégiaient aussi différentes méthodes pédagogiques. Mentionnons aussi la diversité culturelle et linguistique des participants qui, pour la plupart, étaient unilingues francophones ou anglophones. Pour permettre la fluidité des échanges entre les participants, nous avons utilisé différentes stratégies de traduction. Pour la portion explicative des ateliers, un des responsables assurait la traduction. Par contre lorsque l'atelier impliquait beaucoup de mouvements et de déplacements dans l'espace, plusieurs étudiants bilingues offraient un service de traduction personnalisé. La portion colloque du jeudi matin a bénéficié d'un service professionnel de traduction simultanée. Soulignons le défi que représentait la traduction de termes spécialisés de l'anglais au français ou du français à l'anglais ainsi que l'ambiguïté du sens de certains termes communs sur lesquels nous reviendrons. Les différentes activités du séminaire réparties sur quatre jours visaient plus spécifiquement trois objectifs:

- renouveler le regard et le discours analytique sur le mouvement dansé;
- explorer le potentiel de l'analyse du mouvement pour nourrir le discours esthétique sur les arts vivants;
- présenter et ouvrir la discussion sur l'apport de l'analyse du mouvement dans différents domaines.

Introduction aux ateliers

Nous tenons à rappeler que les deux approches d'Observation-analyse du mouvement (OAM) ciblées dans ce séminaire ont été élaborées à des époques et dans des espaces géographiques différents. Elles s'inscrivent dans des contextes culturels et artistiques bien particuliers et poursuivent des objectifs très différents.

Le LMA a émergé des recherches du théoricien Rudolph von Laban au début du XXème siècle, artiste éclectique et théoricien, qui a développé un système permettant la notation cinématique et qualitative du mouvement humain. Le cadre de Laban² a par la suite été bonifié grâce, notamment, aux travaux d'Irmgard Bartenieff.

L'approche AFCMD³, développée en France à partir des années 1980 par Odile Rouquet et Hubert Godard dans le cadre de la formation des professeurs de danse, répond à une préoccupation de prévention des blessures et à la nécessité de faire évoluer la pratique qualitative de la danse.

¹ Projet de recherche soutenu par le programme « Développement savoir » du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), 2013-2016

² <http://www.limsonline.org/>

³ <http://www.afcmd.com/>

En regard des objectifs du séminaire, nous avons orienté cette synthèse vers l'OAM en laissant délibérément de côté les considérations pédagogiques qui pourraient faire l'objet d'une autre étude. Le présent rapport synthétise les ateliers pratiques et les discussions qui ont eu lieu au cours du séminaire. Ces discussions font partie intégrante du projet de recherche, *Approche psycho-phénoménologique de l'observation du mouvement dansé*, menée par Nicole Harbonnier, Geneviève Dussault et Catherine Ferri. Le détail des résultats de la recherche, présenté le mardi 31 mai PM, fera l'objet d'une prochaine publication. Nous portons à votre attention le fait que tous les participants naviguaient souvent entre le français et l'anglais, ce qui a donné lieu à un certain nombre de formulations 'métissées' que nous avons fidèlement gardées quand elles touchaient au vocabulaire de l'analyse du mouvement pour ne pas trahir les auteurs de ces formulations. Par ailleurs, seuls les résumés des présentations du colloque du jeudi 2 juin sont intégrés dans ces Actes.

ATELIER D'OBSERVATION-ANALYSE SUR L'INTERPRETATION DU DANSEUR

Mardi 31 mai AM

Objectif: Les participants au séminaire – les experts de chaque système ainsi que les invités scientifiques – se rencontrent autour d'un travail à effectuer, l'objectif étant de développer ensemble une situation de « laboratoire » collaboratif en interaction avec des danseurs professionnels. Le partage des connaissances et des observations se fait directement sans explications, définitions ou exposés théoriques ou méthodologiques préalables.

Organisation: Cette première activité s'est déroulée en trois étapes. Pour commencer, trois danseurs ont présenté en unisson une phrase dansée, qu'ils avaient préalablement chorégraphiée ensemble, devant les analystes et les observateurs. Trois groupes d'analystes, combinant à la fois des spécialistes LMA et AFCMD, ont été formés. Les groupes se sont séparés afin de mener une séance d'observation-analyse successivement avec chaque danseur.

Danseurs : Georges- Nicolas Tremblay, Antoine Turmine, Sandrine Vachon

Composition des trois groupes:

Kathie Debenham (LMA) Emmanuelle Lyon (AFCMD) Carol-Lynne Moore (LMA) Martine Truong Tan Trung (AFCMD)	Blandine Bril (EHESS) Pat Debenham (LMA) Soahanta de Oliveira (AFCMD) Gilles Dietrich (Université Paris 5) Martha Eddy (LMA)	Odile Cazes (AFCMD) Cate Deicher (LMA) Brigitte Lachance (LMA) Teresa Salerno (AFCMD)
Animation : Geneviève Dussault Prise de notes : Caroline Charbonneau et Nancy Forestal	Animation : Catherine Ferri Prise de notes : Citlali Jimenez	Animation : Nicole Harbonnier Prise de notes : Sarah Bronsard et Angélique Dumet-Kerherno

Processus : Lors des séances de travail, les analystes ont partagé et échangé avec les danseurs au sujet des nuances d'interprétation perçues chez chacun des interprètes. Au cours des périodes d'observation, les analystes ont fait des propositions aux trois danseurs, soit en fonction de leurs demandes personnelles et de leurs impressions concernant certaines parties de la chorégraphie, soit pour les inviter à explorer certaines dimensions peu abordées, ou parfois à la recherche des solutions aux difficultés techniques. Pendant l'atelier, les analystes ne questionnaient pas les divers terminologies de leurs collègues ce qui a permis le danseur d'être le seul interprète et caisse de résonance de la parole des « experts ». Le danseur, en intégrant et en expérimentant les propositions de différents niveaux, manifestait de manière lisible l'usage des différents paramètres de lecture mis en œuvre. Les échanges entre les participants ont créé une dynamique relationnelle qui a permis la co-construction des observations dans une optique de collaboration et de transversalité.

Tous se sont rassemblés pour un débriefing dansé à la fin de l'ensemble des séances. Lors de la reprise du même matériau chorégraphique, tandis que la structure de la séquence était restée inchangée, elle portait désormais la marque de l'expressivité singulière de chacun des interprètes.

Dans l'interprétation de Sandrine, les analystes ont remarqué la dimension spatiale, notamment projective par le regard, la ponctuation du phrasé, l'expertise de l'utilisation du poids, ainsi que l'engagement du corps central. Tous ont également noté l'intention qui sous-tend son action, révélé par le tonus élevé chez les AFCMD, et par sa capacité à moduler son flux chez les LMA.

Les analystes ont noté la délicatesse de l'interprétation d'Antoine, révélée par la légèreté de ses mouvements, sa relation haptique à l'espace, et sa capacité à moduler finement son poids, son phrasé, son flux et ses tensions spatiales. Sa connexion au sol et à son centre, supportée par son activité proprioceptive génèrent une impression de globalité du corps.

Les analystes ont noté une qualité trouble et liquide exprimée par une relation à l'espace auto-référée, un certain niveau de tonicité associé à une mobilité spinale et à une modulation du flux. La qualité féline se voit aussi par la clarté dans l'activation du poids, la mobilité des appuis et la prédominance d'un phrasé qui accélère. Globalement l'interprétation de Georges-Nicolas dégage une clarté intentionnelle.

Rapporteurs: À la lumière de la synthèse des discussions dans les trois groupes, il apparaît que les observations sont souvent similaires, mais formulées avec un vocabulaire différent.

Les participants scientifiques avancent les remarques suivantes: *'dans notre propre contexte de travail, le protocole consisterait à définir un nombre limité de paramètres cinématiques ou cinétiques, afin de conduire nos observations. Nous étudions aussi de façon à faire ressortir les caractéristiques différentielles; il est en effet impossible pour deux individus de réaliser un mouvement de la même façon puisque la neurophysiologie de la perception entre en jeu dans l'exécution du mouvement. Nous découvrons ici votre approche d'observation dans le contexte de la danse, où vous vous confrontez directement à la complexité du mouvement et aux subtilités de l'interprétation'*.

APPROCHE PSYCHO-PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'OBSERVATION DU MOUVEMENT DANSÉ

Mardi 31 mai PM

Présentation des résultats de la recherche de Nicole Harbonnier, Geneviève Dussault et Catherine Ferri suivie d'une discussion.

La problématique et la méthodologie de cette recherche sont présentées dans les articles suivants:

Harbonnier, N., Dussault, G., & Ferri, C. (2016). Regards croisés sur deux pratiques d'analyse du mouvement – l'analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) *Recherches en danse*, 5. <http://danse.revues.org/1404>

Harbonnier, N., Dussault, G., & Ferri, C. (2015). Vers une actualisation de l'analyse du mouvement dansé. Dans C. Stock (Éd.), *Contemporanéiser le passé : Envisager le futur. Proceedings of the WDA Global Dance Summit*. Angers: World Dance Alliance. <http://ausdance.org.au/articles/details/vers-une-actualisation-de-lanalyse-du-mouvement-danse>

Harbonnier, N., Dussault, G., & Ferri, C. (2015). *A psycho-phenomenological approach to movement analysis*. Communication présentée à Ingenious Convergence of Dance culture II, SangMyung University, Seoul
https://danse.uqam.ca/upload/files/Harbonnier_et_al._KDS_2015_Paper_07_11_15.pdf

Les résultats de cette recherche feront l'objet d'une publication prochainement. Le présent séminaire représente une des étapes de la finalisation de cette recherche. Voir p. 23 pour une discussion générale au sujet des terminologies et leurs significations.

MILLE BATAILLES

Mardi 31 mai, 20:00

Concept et chorégraphie Louise Lecavalier
Interprétation Robert Abubo + Louise Lecavalier
Musique originale Antoine Berthiaume
Monument National

Le séminaire a proposé aux participants, comme pratique commune d'analyse qualitative du mouvement, la création 2016 de Louise Lecavalier, *Mille Batailles*, programmée dans le cadre du Festival TransAmériques (FTA). Ils ont, pour ce faire, assisté à la représentation du mardi 31 mai.

Les réflexions qui ont émergées de leur analyse (session de jeudi 2 mai PM, p.20) ont été présentées lors d'une table ronde, organisée par le FTA, vendredi 3 juin. La retranscription intégrale de cette table ronde se trouve à la fin de ce document (p.27).

<http://fta.ca/archive/mille-batailles/>

ATELIERS THÉORICO-PRATIQUES

Mercredi 1er juin

La journée du mercredi a été consacrée à des ateliers de trente minutes chacun, proposés en alternance par les spécialistes LMA et AFCMD, autour des notions de *poids* et de *flux* en matinée et de la *relation à l'espace* en après-midi. Les activités furent ponctuées de périodes de discussion en groupe pour revenir sur les notions en jeu, cerner les divergences et les similitudes d'approches.

NOTIONS DE POIDS ET DE FLUX - Première partie

Proposition LMA de Pat et Kathie Debenham : *Exploring the « Inner Dance » of Intention and Progression through the Concepts of Weight and Flow - Explorer la «danse intérieure» de l'intention et progression à travers les concepts de Poids et de Flux*

Présentation: *Exploring the "Inner Dance" of Intention and Progression through the Concepts of Weight and Flow. This session will explore how the somatic practices of Bartenieff Fundamentals and the theoretical constructs of Laban Movement Analysis help us understand **how we use our Weight to set our intention and purpose and our Flow to monitor our progression and set boundaries.** Through moving and reflection we will explore the unique personal and often 'sacred' narrative that resides within each of us, a narrative that is reflected in our theatrical performances and our daily living.*

This session will explore how the somatic practices of Bartenieff Fundamentals and the theoretical constructs of Laban Movement Analysis help us understand how we use our Weight to set our intention and purpose and our Flow to monitor our progression and set boundaries. Through moving and reflection we will explore the unique personal and often 'sacred' narrative that resides within each of us, a narrative that is reflected in our theatrical performances and our daily living.

*

Déroulement : Kathie et Pat Debenham présentent les facteurs de l'Effort que sont le Flux et le Poids en LMA comme étant toujours combinés. Le Flux est en lien avec un fonds personnel, à la signature individuelle, à la façon d'être au monde; c'est l'intention intérieure qui se manifeste à l'extérieur, et la fondation de tous les Efforts. Le flux varie, augmente ou diminue en intensité : le Flux libre ou délié est associé à un relâchement vers l'extérieur et le Flux contrôlé est associé à l'action de contenir. Kathie souligne que le Flux libre n'est pas préférable au Flux contrôlé, ni l'inverse; le Flux varie selon le besoin dans l'instant. Le Poids fait quant à lui référence à l'intention, au « quoi », et il varie également selon le contexte, entre fort et léger. Selon Pat, pour comprendre le Poids il est nécessaire de l'expérimenter et de prendre conscience de sa relation à la gravité.

Les Debenham proposent deux explorations pour ressentir le Flux et le Poids. Dans un premier temps, Kathie présente le Flux libre/délié qui est expérimenté en dansant sur une musique africaine en pensant à l'espace entre les os. Elle propose d'imaginer de l'huile chaude dans les articulations ou d'être une marionnette. Ensuite elle décrit le Flux contrôlé comme un mouvement qui peut s'arrêter à n'importe quel moment de son parcours et évoque une résistance dans les articulations. Le Flux contrôlé est utilisé par exemple pour mettre un verre de contact ou prendre un bébé avec précaution. Les participants l'expérimentent en se déplaçant sur de la musique électronique en veillant à avoir peu d'amplitude de mouvement dans les articulations. Pat propose ensuite de ressentir le Poids fort et léger. Dans un premier temps les participants sont invités à bouger dans l'espace avec résilience et rebond, en ayant un poids actif: « Pour comprendre le poids, vous devez savoir que vous avez un poids, avant de chercher à avoir un Poids fort ou léger ». Pour le Poids fort, il propose de faire des traversées de l'espace en explorant

différentes intentions : de grandes enjambées avec un but à atteindre, repousser autour de soi avec bras et jambes, avec toujours la conscience que le mouvement part du centre du corps. Pour le Poids léger, il propose de traverser l'espace en laissant descendre le pied au sol sans faire de gros impact, sans laisser de trace. « Il ne s'agit pas de résistance mais de minimiser l'impact, de diminuer l'intensité ». Après chaque exploration ci-haut mentionnée, les participants sont invités à dessiner spontanément sur une grande feuille l'impression laissée par l'expérience vécue. À l'aide de traits et de mots, chacun laisse une trace préverbale de ses premières impressions. Pour conclure, les Debenham présentent une récapitulation du Flux et du Poids au tableau.

Proposition AFCMD d'Emmanuelle Lyon : Le flux : quelle initiation et circulation du flux du mouvement entre le corps profond et l'espace en danse? et inversement?

Présentation : *En danse, observer ce qui sert de support au geste puis en préciser son initiation et son chemin dans le corps permettent d'en clarifier la lecture et participent à la définition de son esthétique. (La stratégie pédagogique du) « Modèle des 3 couleurs » permet d'observer diverses initiations possibles d'un mouvement et sa circulation fluïdique (ou pas!) du squelette axial à l'espace (par les membres appendiculaires tout en traversant les 2 ceintures) et inversement. Ateliers d'observation dans le plan sagittal, et en succession, des mouvements du squelette axial, initié par lui-même ou par la relation à l'espace:*

1. *(Outil pédagogique : «3 couleurs»)*
2. *Perception des différents niveaux de coordination lors d'une marche d'observation et apprentissage d'un court enchaînement dansé.*
3. *Assis sur un siège : les différentes coordinations en succession des mouvements de la colonne vertébrale, avec mains et pieds en appui fixe. (Outil pédagogique : « 4 chemins »)*
4. *Expérimenter seul puis avec un partenaire les 4 mêmes coordinations initiés par les mouvements du bâton qui mettent en mouvement le squelette axial par leur relation à l'espace (symbolisé par le bâton).*
5. *Marche d'observation et application dansée.*

*

Déroulement : La proposition débute par un questionnement autour de la notion de « flux ou de Flow » puisque, pour Emmanuelle Lyon, ce qu'elle appelle le flux n'est pas l'équivalent du Flow en LMA. Dans son vocabulaire, elle propose de l'aborder comme étant « la circulation fluïdique du mouvement qui concerne la capacité de se réorganiser dans l'instant et dans l'anticipation de l'action ». Cette circulation concerne la manière dont la relation à l'espace et à l'environnement crée le mouvement du corps et module ses espaces internes, et en retour, comment le mouvement du corps modifie la relation à l'espace. Emmanuelle Lyon propose au tableau un modèle en trois couleurs pour lire la relation entre le corps axial et les extrémités, et repérer s'il y a retenue ou circulation suivant différents axes d'observation.

Les exercices pratiques qui suivent se font dans un premier temps à l'aide de marches dans l'espace où les participants sont invités à observer le mouvement des extrémités, du bassin, de la ceinture scapulaire ainsi que la relation entre l'occiput et le sacrum. Dans un deuxième temps, les participants sont invités à s'asseoir sur un tabouret pour faire des enroulés/déroulés de la colonne, initiés par la tête puis à partir du sacrum. Un bâton est ensuite pris dans les mains pour symboliser la relation à l'espace dans l'exécution des enroulés/déroulés; le regard est guidé par le bâton pour initier le mouvement, en portant attention à laisser faire le poids, à orienter la tête dans l'espace, adapter la tonicité du regard, travailler avec la

respiration pour éviter les tensions, garder le dos long à travers la connexion tête-coccyx et créer de l'ouverture dans toutes les directions. Cet exercice permet de sentir la porosité entre le dedans et le dehors, explorer comment construire sa relation à l'espace entre flexion/extension, avant/arrière et trouver la relation entre le haut et le bas. Emmanuelle Lyon souligne que ces exercices se font idéalement à deux puisque l'observation et la relation à l'autre sont essentielles dans ce type de travail.

DISCUSSION

Liens et questionnements qui émergent suite aux deux premiers ateliers. La discussion est ouverte au public présent.

1^{er} thème: Les objectifs visés par chaque approche ici ont généré une pédagogie différente

- L'atelier LMA a commencé par l'exploration : l'intention du sujet s'exprime par la modification des tensions musculaires
- L'atelier AFCMD s'appuyait sur des propositions dirigées (exploration interne) pour créer de la disponibilité articulaire.

2^{ème} thème : Stabilité/mobilité

- La question de stabilité/mobilité dans les deux approches : En AFCMD, la fonction phorique⁴ (fonction de support d'un point de vue physique et psychologique) et la fonction haptique (fonction d'orientation, dans la relation à l'autre, à l'espace et à nos sens) sont conjointes et doivent être coordonnées. Cette question du support et de l'orientation peut-elle être mise en relation avec les notions de « *out-pouring* » et « *inpouring* » telle que présentées par les Debenham, où le flux contrôlé est associé au « *withholding* » alors que le flux libre est associé à « *going towards* » ?
- En AFCMD dans cet atelier nous voyons l'utilisation des notions de point fixe, point mobile, appui semi-fixe, à prendre comme une fonction de support et d'orientation au sens large.
- Flux et modulation tonique: à clarifier : quelle serait la référence aux pré-efforts et au travail de Judith Kestenberg ?

3^{ème} thème : Flux⁵ et disponibilité :

Visible dans la vie quotidienne, IN et OUT (LMA) peut être retrouvé à tous les instances. En AFCMD, moduler la tension musculaire c'est influencer l'espace disponible, rendre les articulations disponibles, les guider, les mobiliser et les stabiliser. L'équivalence de la notion *Flow* (LMA) est difficile définir en AFCMD car la seule désignation *Flow*, telle que présentée en LMA, renvoi à des dynamiques multiples en AFCMD, avec des entrées très différentes les unes des autres.

- Quelqu'un issu de l'AFCMD nous rappelle que la fluidité et le Flux ne se réfèrent pas à exactement la même chose.

⁴ Les notions de fonction 'phorique' et 'haptique' sont abordées dans un entretien avec Hubert Godard accessible au lien suivant : <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>

⁵ Tout au long du travail, nous avons choisi de traduire *Flow* du LMA par Flux.

NOTIONS DE POIDS ET DE FLUX - Deuxième partie

Proposition LMA de Cate Deicher: *To explore a structured experience for helping non-dance students experience the Effort elements of Flow and Weight*

Présentation: *Theoretical-Practical Exploration: Teaching Effort Elements to non-dancers requires a "tool box" of exercises that can meet a variety of learning styles. My experience teaching architecture students has taught me that task-like exercises, as opposed to those that are imagery-based, are particularly effective. Laban identified the effort elements of Flow and Weight as lying on continuums between elements of freeing and binding and increasing and decreasing pressure. Two-effort combinations called Dream States are created when elements of Flow and Weight are combined. Using a simple excerpt from David Gordon's repertory, we'll explore combinations of Dream State.*

*

Déroulement : Cet atelier vise à faire expérimenter, à des personnes non-issues du domaine de la danse, les Éléments appelés le Flux et le Poids dans le système « Effort » en LMA. À partir de son expérience avec des étudiants en architecture, Cate Deicher a constaté que les tâches concrètes, plus que les images mentales, sont particulièrement efficaces dans ce type de travail.

Elle propose dans un premier temps d'explorer la notion de Flux, qui concerne la quantité de contrôle/continuité (*ongoingness*) impliquée dans le déroulé du mouvement et qui se situe sur un continuum allant de la polarité libre/délié (*freeing*) à contrôlé/retenu (*binding*). Cate Deicher insiste sur le fait que la qualité du Flux, comme de tous les Efforts, s'inscrit dans un processus en devenir et que cette qualité n'est jamais stable et arrêtée. Le Flux libre/délié est associé à des termes tels que : facile, insouciant, fluide, relâché, informel, laisser-faire, laisser-aller, aisance, et prend comme exemple le mouvement des enfants souvent associé à cette qualité. Le Flux contrôlé est plutôt lié à des termes tels que : attentionné, prudent, restreint, vigilant, retenu, resserré et à titre d'exemple, elle évoque le mouvement de personnes blessées ou âgées. Pour explorer le Flux libre/délié, elle invite les participants à transférer le poids du corps d'un côté à l'autre, en laissant les bras se balancer, puis tranquillement à marcher dans l'espace avec un sentiment d'aisance dans tout le corps. Les participants sont ensuite invités à fermer les yeux tout en continuant à marcher, pour observer comment le niveau de vigilance se modifie, et ainsi faire l'expérience d'un Flux plus tenu, tout en observant l'impact de ce changement sur la respiration et le poids du corps.

La notion de Poids implique la quantité de force ou de pression nécessaire pour produire un impact actif, qu'il soit puissant ou délicat. Le facteur Poids se situe sur un continuum allant de léger à fort ou de pression décroissante à croissante. Le Poids léger/pression décroissante s'associe au mouvement délicat, soyeux, aérien et se retrouve dans des activités telles que glacer un gâteau, lisser de la soie, taper sur l'épaule de quelqu'un ou écrire sur un clavier d'ordinateur. Le Poids fort/pression croissante est associé à des termes tels que : ferme, vigoureux, puissant, force et des activités telles que masser une crampe musculaire, marteler un clou ou frapper une balle de baseball. L'exploration du poids se fait par l'observation des moments où le Poids est ferme ou léger dans le balancement du corps dans le plan sagittal, en portant attention à garder les jambes souples. Ensuite les participants sont invités à marcher avec un sentiment de puissance en augmentant la vigueur dans les bras et les jambes, puis à marcher comme s'il y avait une personne endormie dans la pièce, ce qui nécessite de raréfier le poids et de balayer le sol. L'exploration du Poids se termine par des jeux de poignées de mains fermes et légères.

L'atelier se termine par un exercice explorant la combinaison des facteurs de Flux et de Poids, qui évoque

l'État rêvant (*Dream State*) en LMA, à travers l'extrait d'une pièce de David Gordon. En groupes de trois, les participants se tiennent par la main : à tour de rôle chacun se laisse aller vers le sol jusqu'en position couchée en étant retenu par les deux autres dans la descente et la remontée puis, à l'aide d'un demi-tour, prend appui avec l'arrière du corps sur leurs bras liés. Au cours des enchaînements, chacun est invité à prendre conscience des moments où le Flux est libre ou contrôlé et le Poids léger ou ferme, que ce soit au moment de se laisser porter ou de porter l'autre, tout en explorant la disponibilité, la flexibilité, la mobilité et la stabilité nécessaires à ce type de travail et au développement de la confiance entre les partenaires.

Proposition AFCMD de Teresa Salerno : *Comment la relation à l'autre interagit avec notre tonus postural?*

Présentation : *Élaborer « un moi poids » dans le but de clarifier la relation et la présence au monde. Permettre ainsi, l'émergence de nouvelles possibilités corporelles et l'autonomie dans la relation à l'autre. Autonomie à partir de laquelle peut naître la poésie des corps dansants. Dans un premier temps, notre attention se portera sur l'expression du corps : est-il articulé, plastique, dynamique ?... Pour cela nous nous appuyerons sur la respiration, la mobilité articulaire, l'écoute des tensions fasciales, et l'équilibre myotensif. Puis nous questionnerons sa relation à l'environnement à travers le jeu qu'il entretient avec le support et l'orientation. Et enfin nous verrons comment cette appropriation du corps peut être un élément fondamental dans la relation et notamment face au regard de l'autre.*

*

Déroulement : La proposition de Teresa Salerno aborde la manière dont la présence au monde du sujet est teintée par sa relation au poids et à l'autre. Par l'entremise d'explorations, il s'agit de permettre l'autonomie dans la relation, à travers son propre support. Elle souligne l'influence de l'histoire personnelle de chacun, de la culture, de l'éducation et du port de chaussures dans la relation au poids. L'exploration se déroule en trois temps pour aborder; l'expression du corps, sa relation à l'environnement et sa relation à l'autre. Les questions qui soutiennent cette exploration sont : que se passe-t-il dans l'entre-deux, comment gère-t-on son poids face à l'autre, comment se tient-on debout?

La première exploration se passe au sol et consiste à masser le pied en amenant de la pensée, de la présence et de l'attention au massage, en particulier à travers la texture de la chair sous le pied, la manière dont les tissus bougent et comment s'éveillent les surfaces. On passe alors à la station debout pour observer les jeux de pression au sol, sentir où se trouve le poids (tranche interne/externe, devant/talon du pied), conduire le poids au sol, écouter la pulpe du pied et des orteils, éveiller les moindres petits bouts de chair endormis. Les participants sont invités à chercher les petites informations et variations pour voir comment le corps, et notamment la colonne vertébrale, s'organise et s'adapte grâce à ce support et voir si ceci change la texture générale du corps.

L'exploration s'ouvre ensuite à l'espace dans un jeu entre support du sol et orientation, verticalité et horizontalité. Tout d'abord en marchant sur place pour sentir les rouages et la mobilité entre les ailes iliaques, la présence du pied puis en se déplaçant dans l'espace, on observe deux actions à chaque pas: une chute vers la terre (le « moi gravitaire », le « moi poids ») et un avancement (qualité d'accueil). Les participants observent s'il y a agrippement, retenue, tension ou calme, notamment dans la respiration. Teresa Salerno souligne que la prise de risque dans l'engagement de la colonne vertébrale s'apprend et qu'elle est autorisée par le support. La construction de la posture se fait de bas en haut, en portant attention à l'engagement de la jambe de support et la chute dans le pied au cours de la marche. Elle nous invite à ressentir la descente du pied, non comme un abandon, mais plutôt un aller-vers la terre.

L'exploration se termine par la rencontre avec les autres, à travers une circulation dans l'espace où les participants s'approchent les uns des autres, pour arriver à un face à face et se saluer, puis aller vers d'autres. Chacun observe la réaction de sa propre colonne vertébrale et Teresa Salerno invite à ne pas laisser le tonus monter en verrouillant la nuque ou en l'écrasant dans la rencontre : il s'agit de trouver l'équilibre entre une présence à soi et l'accueil de l'autre, pour construire sa propre autonomie.

Observations: Les invités scientifiques ont commenté cet atelier: « Pour nous, la marche humaine est un sujet d'étude de prédilection. C'était fascinant de participer au travail que vous faites sur l'expérience de la marche, très différent de notre travail en laboratoire.... Tout le travail sur la préparation de la plante du pied fait écho aux recherches récentes sur la structure fibro-élastique du maillage cellulaire dans la plante du pied. »

Remarque : Cet atelier illustre une des notions fondamentales de l'AFCMD, à savoir, la relation au sol (gravité-appui-support) et la relation à l'autre (espace), qui structurent les coordinations de la verticalisation et de la marche qui, elles, sous-tendent l'élaboration de l'ensemble de la gestuelle.

NOTION D'ESPACE

Mercredi 1er juin PM

Proposition LMA de Trisha Bauman: *Direct/Indirect Space Effort and Haptic Space: does the body's postural tone change and in what way?*

Présentation: *An experiential and observational research investigating the perceptual and observable phenomena of the body in exploring states of Direct and Indirect Space Effort. Research will be conducted with three phases:*

- 1. Exploration before/after tactile stimulation of the mover's hands and feet*
- 2. Exploration with the mover's eyes open and then with the mover's head fully covered, removing any engagement or observable use of the mover's visual perception through the eyes.*
- 3. Attention to possible correlation, experientially and through observation, between Indirect Space Effort and Hubert Godard's notion postural tone through the intrinsic muscles of the spine.*

An investigation of the self-perceptual and observable phenomena of the body, and in particular the postural tone through the intrinsic muscles of the spine, when exploring states of Space Effort in relationship to tactile stimulation and the notion of haptic space.

*

Déroulement : L'atelier proposé par Trisha Bauman invite à explorer les deux polarités du facteur de l'Effort Espace de LMA, l'« Espace direct » et l'« Espace indirect », en rapport avec la stimulation tactile et la notion de l'espace haptique. À savoir, si dans cette exploration la tonicité posturale du corps, à travers la musculature intrinsèque de la colonne vertébrale, peut se modifier et de quelle manière?

Trisha Bauman explique que lorsqu'on parle de l'Effort Espace et de ses deux polarités, on réfère aux deux différentes qualités d'attention qu'une personne peut porter à l'espace, qu'on pourrait décrire comme l'investissement perceptuel envers son entourage. La polarité de l'« Espace Direct » représente une manière de prêter attention qui focalise ou qui cible une direction. L'attention est donc dirigée vers quelque chose de très précis, que ce soit dans un espace lointain ou intime. Par contre, dans la polarité de l'« Espace Indirect », l'attention se répand dans la totalité de l'environnement où il n'y a pas de direction précise, celle-ci change continuellement comme si elle faisait un balayage dans la globalité de l'environnement.

Pour commencer son exercice exploratoire, Trisha Bauman invite d'abord les participants à identifier, avec leur propre corps en mouvement dans l'espace, les deux polarités de l'Effort Espace. Le travail se réalise à deux en alternant les rôles, un participant qui explore ses gestes, l'autre qui observe. Ceci dans le but d'avoir une idée de sa propre qualité d'engagement et de celle du partenaire en action. Ensuite, l'exercice se poursuit avec une balle proprioceptive. Chaque participant prend une balle en mains afin de percevoir de manière tactile ses différentes qualités comme la texture de sa surface, son volume et sa rondeur. On compare cette action à « une subtile sensation de goûter à la balle ». L'idée est aussi de dégager les mains de la balle pour sentir l'espace, puis de revenir à la balle, en essayant de maintenir une sensation de continuité, pour ainsi laisser circuler les dynamiques dans la colonne vertébrale.

Trisha Bauman suggère alors d'explorer notre kinésphère dans sa tridimensionnalité en ressentant « l'espace avec les mains comme si elles étaient des bouches qui goûtent ». Elle nous invite à intégrer le regard dans l'action, ainsi que la qualité tactile qui émerge des plantes des pieds, tout en restant conscients de l'enjeu tridimensionnel du transfert du poids lors des mouvements. Le tout en restant dans une intention de « respirer l'espace » afin d'en ressentir la globalité d'une façon perceptuelle, c'est-à-dire, par la sensorialité haptique et par le champ visuel.

Proposition LMA de Martha Eddy: *Movement in space*

Présentation: *During this workshop the physiology of vision, fluid dynamics, and the sensory-motor perceptual cycle will be introduced. Next we will apply how these interact to allow for the continuum from direct to indirect Space Effort while dancing. If time permits we will also explore how spatial tensions impact a dancer's varying attitudes of attention. This workshop is based in Laban Movement Analysis, drawing heavily from two derivative forms of somatic movement - Body-Mind Centering® and Dynamic Embodiment™.*

*

L'atelier de Martha Eddy autour du thème de la conscience spatiale est basé sur le LMA et fortement influencé par deux approches somatiques – Body-Mind-Centering® et Dynamic Embodiment®. Elle propose une exploration de l'espace honorant la diversité des perceptions qui ont enrichies son expérience humaine tout autant que sa vie professionnelle de danseuse.

Déroulement : Pour commencer, Martha Eddy explique brièvement le développement de la perception, ainsi que certaines notions de la physiologie de la vision. Elle introduit les compétences visuelles qui vont ensuite être explorées corporellement, telles que la perception de la lumière/obscurité, la vision monoculaire, l'accommodation (mise au point), la saccade oculaire, la coordination œil-main et œil-corps, la vision binoculaire (appréciation des distances), ainsi que la flexibilité perceptuelle. Elle est d'accord avec Soahanta avec le fait que la vision a un rôle extrêmement important dans la perception de l'espace, soulignant que le sens de la vision est non seulement le plus complexe, mais aussi le dernier sens à se développer. Toutefois, elle reconnaît aussi l'importance de la fonction haptique qui relie notre perception de

⁶ *RSMT, Ed.D. that integrates skilled touch, movement, & compassionate dialogue to help people of all ages and abilities to relieve their own stress, find enhanced expressiveness, and balance all aspects of the body and psyche.]*

[Dynamic Embodiment™ est une forme d'éducation somatique et de thérapie par le mouvement développée par Martha Eddy, CMA, RSMT, Ed.D qui intègre le toucher, le mouvement et le dialogue compatissant pour aider des gens de tous âges et capacités à soulager leur propre stress, à trouver une meilleure expressivité et à équilibrer tous les aspects du corps et du psychisme. <http://desmtt.movingoncenter.org/>

l'espace au sens du toucher.

Dans un premier temps, les participants, allongés sur le dos, les paumes des mains sur les yeux, sont guidés par Martha Eddy à travers une méditation menant à une prise de conscience des mouvements, du volume et du poids des globes oculaires, du contraste entre la noirceur et la lumière, de la présence des larmes, de la connexion entre les yeux et le coccyx qui se fait par la moelle épinière, ainsi que de la relation entre la glande pinéale et le coccyx. Ensuite, lentement, les participants explorent leur vision monoculaire, leur connexion œil-doigt, leur vision binoculaire en jouant avec l'Effort de l'Espace direct et de l'Espace indirect. De cette façon, ils se remettent debout et commencent à bouger dans la salle en choisissant d'explorer soit l'Espace direct ou indirect, puis en essayant aussi d'incorporer la peau comme si celle-ci se transformait « en un œil ou plusieurs yeux ». Finalement ils sont invités à faire des mouvements, pour éveiller le système nerveux.

Dans un deuxième temps, Martha Eddy propose de jouer avec la dynamique des fluides, s'inspirant du Body-Mind-Centering®. Elle nous invite à expérimenter le fluide des cellules, le liquide interstitiel, le liquide synovial, le sang veineux, le liquide lymphatique, le liquide céphalo-rachidien et le sang artériel. Cette exploration, un peu plus dirigée, a pour but de nous faire découvrir quelle sorte d'attention à l'espace (direct, indirect ou neutre) est mobilisée pour chacun des fluides.. Ainsi, les participants commencent par instaurer un état de présence se déplaçant autour de la salle en déclarant à chaque pas : « Je suis là ! » Puis, par des mouvements de compression et d'expansion, en secouant son corps du bas vers le haut et du haut vers le bas, les différents fluides sont activés. L'exploration du liquide lymphatique se fait par des mouvements qui prennent un élan vers l'arrière suivi d'une avancée d'une jambe et des deux bras vers l'avant finissant avec un tour en même temps que le participant réclame à voix haute : « mon espace » !

Ensuite, pour aborder le liquide céphalo-rachidien Martha propose une séquence lente qui implique des mouvements de torsion de la colonne vertébrale où les participants sont invités à observer quel espace est suscité lorsqu'ils jouent avec les spirales de la colonne vertébrale, ainsi qu'avec l'équilibre.

Pour terminer, les huit Effort-actions de Laban sont explorées : Flotter - Frapper - Glisser - Fouetter - Tapoter - Tordre - Épousseter - Presser. Martha Eddy conclut en nous laissant des pistes de réflexion sur: le Flux et les fluides, le Poids et la détente, nos yeux et l'Espace.

Proposition AFCMD de Soahanta de Oliveira : L'usage de la vision périphérique, pour appréhender l'espace environnant, moduler les espaces internes en danse classique

***Présentation:** L'ajustement du regard, combiné à une intention spatiale anticipée, donne à la tête une orientation spatiale dynamique et engagée. La vision périphérique permet cette organisation (vers le haut et vers l'espace extérieur) qui amène une qualité suspendue aux mouvements. La stimulation de cette vision permet l'expression des réflexes oculomoteurs, et des coordinations automatiques entre la tête, la main et l'aplomb de l'ensemble du corps. Cette activité visuelle est une clé en danse classique pour la légèreté et l'élévation. Cet état de corps donne à voir une projection spatiale du haut du corps, parce que les espaces inter-segmentaires peuvent s'ouvrir grâce à l'activité du regard. Il sera proposé un atelier qui sollicitera la vision périphérique, pour que chacun puisse percevoir les modifications posturales qui s'en dégageront.*

*

Déroulement : L'atelier de Soahanta De Oliveira autour du thème de la relation à l'espace propose de comprendre comment l'utilisation de la vision périphérique devient un moyen en danse classique, pour appréhender l'espace environnant et pour moduler les espaces internes.

Commençant par la notion du regard comme étant l'organe perceptif de l'espace, Soahanta De Oliveira

invite à explorer comment par l'ajustement du regard en combinaison avec une intention spatiale anticipée, la tête acquiert une orientation spatiale dynamique et engagée. L'organisation corporelle qui amène une qualité de suspension aux mouvements sera justement suscitée à partir de la vision périphérique. Ainsi, dans sa proposition écrite, elle avance que stimuler cette vision « autorise l'expression de reflexes oculomoteurs, et des coordinations automatiques entre la tête, la main et l'aplomb de l'ensemble du corps ». La danse classique a besoin de cette activité visuelle périphérique pour créer l'état de corps d'élévation et de légèreté.

Soahanta De Oliveira propose « d'apprendre à observer sa propre perception de l'espace interne », mais aussi « d'apprendre à observer le mouvement de l'autre pour voir comment il investit l'espace ». Cela semble important si on considère, comme elle dit, que notre manière d'appréhender l'espace modifie notre relation à celui-ci, tout comme les qualités de l'espace interne vont se modifier également avec le regard.

En présentant une brève séquence de danse classique, Soahanta De Oliveira invite les participants à se partager en deux groupes afin d'échanger les rôles de participant et d'observateur. Pendant l'exécution de la séquence, qui alterne des mouvements vers le bas et vers le haut, elle invite à maintenir une clarté directionnelle, à ressentir les lignes de mouvement qui traversent le corps et se projettent dans l'espace. Ainsi, le mouvement qui va vers l'avant a une intention directe et précise. Le regard est dirigé loin devant en imaginant que les yeux traversent le mur. L'autre moitié du groupe a la consigne d'observer l'ensemble pour « se brancher sur la vision périphérique ». La première exploration des partenaires en mouvement consiste à marcher d'un pas alerte en gardant la vision périphérique, on éveille tout ce qui peut accrocher le regard au niveau réflexe. Ceci, en captant les espaces entre les personnes, en gardant le corps et les yeux mobiles, en prenant conscience de l'espace au-dessus, en dessous, derrière soi, de l'espace qui s'éloigne et se rapproche, ainsi qu'en essayant de remplir les espaces négatifs.

La deuxième exploration en marche rapide consiste à percevoir les formes, les couleurs, et toutes les informations présentes dans le champ périphérique en évitant de se concentrer.

Une troisième exploration se fait par groupes de quatre personnes dont trois ont une balle chacune, tandis que la quatrième a la consigne de suivre du regard la balle qui est déplacée par un des participants qui reste en constant mouvement devant elle. En simultanément, les deux autres participants du groupe vont aussi se déplacer avec leur balle, mais en restant toujours de chaque côté pendant que la personne du centre -- celle qui n'a pas de balle et qui a la tâche de suivre la balle avec le regard -- va essayer de suivre le mouvement des balles qui bougent à ses côtés avec ses bras, sans perdre des yeux la balle devant elle. Cet exercice permet une détente des yeux.

Finalement, une dernière marche en groupe propose une intégration, durant laquelle les participants observent le ressenti du poids, l'attitude posturale, l'attitude de la tête, la façon d'appréhender l'espace, et aussi si la vigilance visuelle donne une suspension dans le transfert. À certains moments, chaque participant doit se rapprocher de quelqu'un en prenant conscience de l'espace qui diminue entre eux, tandis qu'au moment de s'éloigner, il s'agit de rester connecté avec le regard en prenant conscience de l'espace qui augmente. Suite aux explorations, la première séquence de mouvements classiques est répétée dans le but d'observer les effets du travail d'exploration. Il y a un certain changement dans l'engagement corporel. Chez les participants qui ont fait l'exercice de suivre le mouvement des trois balles, avec les yeux et les deux bras, ils ont perçu : « les yeux qui anticipent le mouvement », « un meilleur aller vers », « *more softness* », « un regard plus direct », « une conscience de ma tête », « un champ visuel plus ouvert », « plus de mobilité », « confusion, trop de choix, je vois tout », « de la flexibilité ». En général, on

voit qu'une plus grande liberté de la tête a été acquise.

DISCUSSION SUITE AUX ATELIERS

Retour sur l'atelier LMA de Trisha Baumann.

Pour clore son atelier, Trisha mentionne que la question sous-jacente à l'exploration haptique et visuelle consiste à savoir si un changement au niveau de la tonicité des muscles intrinsèques de la colonne vertébrale peut être perçu, notamment en relation avec l'« Espace indirect ». Soit, si les participants avaient eu une sensation plus tactile dans leur expérimentation de l'Espace et/ou s'ils avaient ressenti la tridimensionnalité de l'Espace. Trisha explique que cette investigation a commencé il y a 20 ans lors d'une rencontre avec Hubert Godard qui, en se référant à l'Espace indirect, parlait du lien visible, au niveau de la tonicité, entre les muscles intrinsèques de la colonne vertébrale et l'Espace indirect. Puis, en réponse à la question de Trisha, les participants partagent qu'en effet il y a eu une incorporation plus importante de l'espace à travers le corps, un ressenti de support provenant d'une colonne vertébrale plus engagée, une perception accrue de la spirale intérieure, ainsi qu'un ressenti qui permettait d'utiliser l'Espace comme un appui. Aussi, l'« Espace indirect », qui ne veut pas dire 'être perdu dans l'espace', est renforcé, selon Catherine, par le fait que Trisha a fait revenir l'attention aux pieds à plusieurs moments : l'atelier a permis de sentir la « solidité » par les mains (avec l'imaginaire des textures denses) et de « structurer le support » par les pieds.

Commentaires autour de la vision périphérique.

Catherine remarque qu'on peut aussi s'engager dans l'Espace Indirect sans dépendre forcément de la vision. Cet Effort pourrait être activé aussi, bien sûr, chez une personne aveugle. Puis, elle explique le lien, enseigné par Hubert Godard, entre la vision périphérique, les muscles intrinsèques de la nuque (sous-occipitaux) et les muscles oculaires. Ainsi, l'engagement dans le mouvement devient un indice d'une mobilisation vertébrale autorisée par la vision périphérique.

Finalement, Trisha conclut que la perception tactile (haptique) de l'espace et le contact avec le sol peut éveiller non seulement une meilleure intégration des muscles de la colonne, mais également une intégration de la globalité du corps dans l'Effort Espace, qu'il s'agisse de l'Espace direct ou indirect.

Martha signale que les fascias et les liquides les plus semi-visqueux, n'ont pas été mentionnés. Elle explique que lorsqu'elle veut être dans l'Espace indirect sans utiliser les yeux, elle va aux fascias, puisqu'ils sont comme la peau à l'intérieur du corps.

Nicole abonde dans le sens de Martha en ajoutant que les fascias donnent une qualité de continuité dans le corps, ce qui permet de s'engager dans l'Espace indirect sans passer par les yeux. Ceci est en lien avec le travail de la tactilité des pieds et des mains qui a été réalisé avec Teresa et puis avec Trisha.

Retours sur l'atelier AFCMD de Soahanta

Nicole dit avoir remarqué chez tout le monde, qu'après l'exercice des trois balles dans l'atelier de Soahanta, une plus grande liberté de la tête avait été acquise.

Soahanta explique que l'anticipation du regard permet la qualité de suspension. L'anticipation permet d'avoir la capacité à se diriger vers le haut en utilisant la tête coordonnée avec la nuque.

Pat remarque que l'approche de Soahanta en AFCMD appliquée à la danse classique permet un meilleur sens spatial appréciable dans l'apprentissage car souvent l'enseignement conventionnel nous laisse l'impression de seulement bouger les bras et les jambes dans tous les sens.

En réponse à une question du public, Soahanta précise que l'accès à la suspension pourrait être plus

difficile pour les personnes organisées de bas en haut (dynamique ascendante, pôle terre).

COLLOQUE : À QUI PROFITE L'ANALYSE DU MOUVEMENT?

Jeudi 2 juin 2016

9 :15 Brigitte Lachance, B.Sc. B.A. CMA.

Diplômée du Baccalauréat en danse de l'UQAM (1986), certifiée en Laban Movement analysis (CMA) (1990), physiothérapeute, Centre de recherche interdisciplinaire en réadaptation du Montréal métropolitain et Centre de réadaptation Lucie Bruneau

La Thérapie par la danse : une intervention novatrice basée sur les principes de Laban dans un contexte de réadaptation (Lachance Brigitte, Proulx Goulet, C., Poncet, F., Brousse, É., McKinley, P. et Swaine, B. (2015)).

Depuis 2010, un groupe de thérapie par la danse (TPD) conçu par Brigitte Lachance physiothérapeute et chorégraphe, est proposé à différentes clientèles du CIUSSS du centre Sud de l'île de Montréal installation Lucie Bruneau. La TPD est basée sur les composantes principales du mouvement de la Théorie de Laban (Laban, 1947) : Body (corps) ; Space (espace) ; Effort (effort) et Shape (forme). D'une durée de 1h30 par semaine sur 12 semaines, elle vise entre autre, l'intégration et la participation sociale des personnes adultes atteintes de déficiences motrices.

9 :45 Odile Cazes, AFCMD

Psychomotricienne (DE), C.A en danse contemporaine, Formatrice en Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD)

Qui s'occupe du corps de ceux qui soignent par leur corps? L'AFCMD dans la formation des ostéopathes

Les objectifs des ateliers proposés aux étudiants ostéopathes visent à leur permettre d'acquérir une plus grande conscience de leurs corps avant, pendant et après le geste ostéopathique. Se placer, se déplacer, tout en maintenant l'écoute attentive. Être traversé par la sensation d'espace (axe vertical, horizontal et volumes) de pression, de tension de leurs propres corps, de qualité de toucher. En se centrant, en s'ouvrant aux perceptions internes comme le poids, la respiration, les appuis, la tonicité des parties de son corps (+ ou -) aux sensations externes, les bruits, les sons, la lumière, les odeurs, la présence des autres et ainsi qu'étant attentif à l'émotionnel traversé ; ces ateliers cherchent à enrichir, nourrir leurs consciences d'être en mouvement.

10 :15 Marie-Soleil Fortier, MA

Guitariste, Doctorante en études et pratiques des arts UQAM

Une analyse qualitative croisée de la dynamique corporelle de quatre musiciens-instrumentistes professionnels en situation de performance musicale

Dans le cadre d'une recherche doctorale portant sur l'intégration de la pratique d'approches corporelles et somatiques à la pratique musicale, nous avons rassemblé quatre experts du mouvement, issus de différents domaines, dans le but dresser le portrait de la dynamique corporelle de quatre musiciens-instrumentistes professionnels en situation de performance. Notre groupe d'analyste était composé d'un analyste Laban, d'un physiothérapeute et ergonomiste spécialiste des musiciens et de deux éducateurs somatiques. À partir d'une captation vidéo des musiciens, les experts devaient d'abord développer leur analyse personnelle tenant compte de la dynamique corporelle globale, du rapport à l'instrument et du rapport à la musique des sujets. Puis, nous avons invité les analystes à mettre en commun leurs observations lors d'une rencontre. La mise en commun des observations des experts a ensuite été sujette à une analyse qui nous a permis

de dégager un portrait de la dynamique corporelle de chacun des sujets.

10 :45 Blandine Bril, Ph.D

École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Groupe de recherche apprentissage et contexte (GRAC)

Du geste technique et de son apprentissage : ou la nécessaire adaptation aux contraintes de la tâche.

Qu'ont en commun les gestes techniques (au sens de Marcel Mauss) tels ceux du marcheur, du tailleur de pierre, du musicien ou encore du danseur ? Apparemment peu de chose. Cependant les parentés apparaissent clairement si l'on considère le geste technique comme nécessitant l'exploitation des propriétés des outils, de l'environnement et du corps orientée vers la réalisation d'une tâche spécifique. Ainsi, parvenir à l'aisance du geste expert, nécessite d'explorer et d'exploiter ces propriétés et d'en tirer le meilleur profit. Partant de nos travaux de notre équipe sur la marche, le geste de taille de la pierre, ou encore du tour pivot, je propose de considérer que : les comportements sont organisés relativement au but de l'action; leur fonctionnalité ne peut se comprendre que par rapport au contexte, et que par ailleurs l'analyse de l'action doit être applicable à plusieurs activités, et permettre l'intégration de plusieurs niveaux d'analyse.

11 :30 Gilles Dietrich, Ph.D

Université Paris Descartes (Paris V), Laboratoire EDA EA 4071, Sorbonne Paris Cité, Groupe d'étude pour l'Europe de la culture et de la solidarité (GEPECS), Groupe de recherche apprentissage et contexte

Déterminants biomécaniques du tour pivot

Il existe une littérature spécifique à la danse donnant une interprétation des conditions nécessaires à la réalisation des rotations. Cependant dans de nombreux cas, la présentation faite n'a que peu de rapport avec une expression « mécanique » de la réalisation d'une rotation. Cette présentation aura pour objectif de présenter une modélisation biomécanique du tour pivot en comparaison avec des mesures expérimentales, afin de mieux comprendre les déterminants des rotations en danse et d'essayer de mettre en relation ces différents niveaux de description (« danse » et « mécanique »). Le modèle présenté ici permet de mettre en évidence les différentes contributions à la génération du tour pivot. Ce modèle nous conduit à déterminer cinq paramètres importants (cf. figure) permettant de contrôler cette rotation. Afin de valider/invalider cette modélisation, une expérimentation a été conduite sur deux groupes de danseuses (deux types de rotation) : nous avons réalisé une capture cinématique du mouvement (corps entier) ainsi que les mesures des appuis au sol (plateforme de forces).

12 :00 Carol-Lynne Moore, Ph.D, CMA

Auteur de plus d'une dizaine d'ouvrages sur l'analyse du mouvement Laban (LMA). Elle a été membre du corps professoral du Columbia College de Chicago. Elle est directrice de MoveScape Center LLC, fondatrice et présidente de **Motus Humanus**.

Developed by Rudolf Laban, F.C. Lawrence, and Warren Lamb, Movement Pattern Analysis (MPA) captures characteristic patterns of an individual's movement behavior and correlates these with cognitive processes used in making decisions. This analysis is used to generate an ideographic profile that represents a person's characteristic approach to problem solving. MPA recognizes body movement as a psychophysical phenomenon and finds common ground between physical and mental labor. This innovative technique draws on theories and practices derived from the art of dance and makes these relevant to business by

illuminating the nonverbal dimensions of leadership and teamwork. Over the past 50 years, thousands of individuals and hundred of companies have utilized MPA. In this lecture, Carol-Lynne Moore, PhD, explains the theory and practice of MPA and demonstrates how movement profiling can be applied to unlock leadership potential and build more effective teams.

12 :30 Julie Chateauvert, Ph.D

Diplômée du Doctorat en étude et pratique des arts UQAM, stagiaire postdoctorale Université Paris8-laboratoire EA 1569 Transferts critiques et dynamiques des savoirs, chercheuse associée au LabCMO de l'UQAM

Poétique du mouvement : ce que les langues des signes font à la littérature.

Je m'intéresse à la création poétique dans les langues des signes. Forme d'art singulière, elle est intrinsèquement multimodale. Convoquant le littéraire, l'image, la cinématographie, la théâtralité, c'est aussi indubitablement un art du mouvement. Or, la critique s'intéresse peu à cette dimension pourtant fondamentale dans ces langues du corps. Mes recherches démontrent qu'une analyse qualitative du mouvement permet de solutionner des impasses théoriques sur lesquelles butent les recherches s'interrogeant sur la qualification esthétique de ces textes qui ne s'écrivent pas, mais se performant. Par ailleurs, prise selon la perspective des études du mouvement, la poésie en langues des signes offre un riche objet d'étude qui commence tout juste à révéler sa puissante force d'évocation.

BRAINSTORMING – MISE EN COMMUN ET ANALYSE DES OBSERVATIONS

Jeudi, 2 Juin, 14h30 – 18h

Atelier de préparation à la Table Ronde du Festival TransAmériques

Regarder, voir, se remémorer, évoquer, nommer, communiquer.

Les analystes ont échangé sur leurs observations de la pièce de Louise Lecavalier à travers leurs systèmes d'analyse du mouvement respectif. Au cours de la séance, il s'agissait de tisser des liens entre impressions, explications, et références à la terminologie de chaque système afin de construire du sens autour de l'œuvre. Le travail de recherche et de traduction effectué a amené à approfondir le sens des termes employés. Une première catégorisation par thématique a émergé, a été révisée puis finalisée dans ses grandes lignes. Cinq participants ont été choisis afin de présenter les divers points de vue lors de la table ronde publique du vendredi 3 juin (Voir p. 27 présentation Table Ronde FTA)

PRÉSENTATION ET DISCUSSION : CONVERGENCES ET DIVERGENCES ENTRE LES DEUX APPROCHES D'ANALYSE QUALITATIVE DU MOUVEMENT

Vendredi 3 juin, AM

La discussion commence avec une question de P. Debenham qui souhaite mieux comprendre ce qu'est l'AFCMD : serait-il possible de nommer quatre ou cinq concepts fondamentaux? Plusieurs analystes AFCMD (O. Cazes, S. De Oliveira, C. Ferri, et E. Lyon) proposent un aperçu improvisé de cette approche axée sur l'observation du corps en mouvement, en contexte, par rapport à l'intention ou un but à atteindre. Historiquement, l'AFCMD s'est développée en France (dans le contexte de la pédagogie de la danse) dans l'optique de prévenir les blessures, optimiser le potentiel de la personne et aussi de pouvoir nommer et parler de (« mettre des mots » sur) ce que font les danseurs afin de leur permettre plus d'autonomie 'politique' (une voix et une 'légitimité' dans la société).

Quelques étayages phénoménologiques qu'encadrent l'approche AFCMD ont été évoqués ; par exemple: l'impossibilité de « saisir » l'autre, la prise en compte de la subjectivité, la compréhension du lien intime entre perception et l'action...

Des outils, des paramètres de lecture, et des éléments pratiques sont mentionnés :

Des connaissances approfondies en anatomie fonctionnelle et en physiologie articulaire (transmises de manière cognitive et kinesthésique) permettent de faire une analyse où le quantitatif et le qualitatif sont intimement liés. Le travail en binôme, des ateliers qui stimulent l'activité perceptive lors des explorations en mouvement et la « facilitation neuromusculaire » font partie de la pratique de l'AFCMD. Quelques paramètres d'observation sont nommés : la relation à la gravité, l'expression dans l'espace, le fonds postural, la posture en tant que mouvement et coordination, etc.

En référence à un entretien avec Hubert Godard qui évoque les axes principaux articulant sa pensée au sujet de 'l'espace de l'action' (où il nomme quatre champs d'activité opérant selon différentes modalités structurelles)⁷ : le point de vue biomécanique, les systèmes de coordination, la relation au monde marquée par la culture, ainsi que par l'histoire personnelle et ses structures symboliques.

L'analyse n'est pas une finalité en soi, mais il s'agit, entre autres, de l'apport d'éléments pour enrichir l'expression de la personne.

NOTES: Informations complémentaires au sujet de l'AFCMD :

- page 4 and 5 des Actes du séminaire

- Harbonnier-Topin, N., & Ferri, C. (2011). *Pre-movement, an essential moment for the dancer*. Communication presented at Dance Kinesiology Teachers Group Conference (June 24-26, 2011), Brockport, NY, USA. <http://www.brockport.edu/dance/docs/DKTGannouncement.pdf> (in English)

- la vidéo citée page 13 (fonctions phorique et haptique, entretien avec Hubert Godard: <http://pourunatlasdesfigures.net/entretiens/fond--figure-entretien-avec.html>)

- Site AFCMD: <http://afcmd.com/page/11/qui-sommes-nous#afcmd>

- articles Hubert Godard, Odile Rouquet...

⁷ Kuypers, P., & Godard, H. (2006). Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard. *Nouvelles de Danse*, 53, 56-75.

Quelle motivation pour ce séminaire ?

Émerge un questionnement sur la raison de cette rencontre entre LMA et AFCMD.

Les porteuses de la recherche, et du séminaire, expliquent la complémentarité qu'elles perçoivent entre les deux systèmes d'analyse : la LMA décrit efficacement le « quoi » (l'action qui se déroule) tandis que l'AFCMD aborde, de manière précise, le « comment » et l'expérience du « comment » (les moyens mis en œuvre par le sujet en mouvement). Geneviève Dussault remarque que le point de départ de l'activité d'observation, dans la relation entre le corps et l'espace, diffère entre les deux systèmes. En LMA, c'est l'usage de l'espace qui nous en apprend sur le corps et elle cite Laban pour qui « un mouvement est un événement spatial », alors qu'en AFCMD, on part de l'usage du corps et de sa relation à la gravité pour ensuite parler de l'espace. La discussion révèle plusieurs points de rencontre, entre les deux systèmes d'analyse, dans l'activité d'observation :

- **Valorisation d'un travail du sensible** dans un aller-retour entre impressions sur le vif, et savoirs acquis. Pat Debenham précise que même si la LMA a des grilles d'analyse prédéterminées, il cherche d'abord à comprendre le processus de la personne de manière sensible. Odile Cazes abonde dans le même sens : « on est convoqués avec nos propres références et on accède à nos savoirs de manière intuitive ».
- **Importance de l'imprégnation** : « *looking at a person in a kinesthetic and empathic way* », « *eyes as open as possible* », « ne pas aller tout de suite dans l'action, absorber en silence », etc.
- **Signature personnelle de l'individu**, « the individuality of the person, through dance ».
- **Concept de Tenségrité** et la **bande de Möbius**, utilisés comme métaphore ou modèle théorique, se trouvent dans la pédagogie des deux systèmes.
- LMA et AFCMD cherchent une **compréhension de la complexité** du mouvement humain de manière holiste et en s'attachant aux **nuances dynamiques** qui colorent le geste.

Nicole Harbonnier présente ensuite des tableaux regroupant certains termes de vocabulaires utilisés par les analystes lors des entrevues de la recherche. Les termes sont regroupés sous trois catégories : 1) vocabulaire commun / sens partagé, 2) faux amis, 3) vocabulaire différent / sens similaire. Les trois chercheuses impliquées dans ce projet précisent que les différences ont émergé, lors des entrevues, dans la manière de nommer les choses et c'est ce qu'elles souhaitent questionner à travers ce séminaire. La présentation des résultats de la recherche permet donc d'ouvrir le dialogue et ne doit pas être considérée comme une catégorisation finale.

1) Vocabulaire en commun/sens partagé

<ul style="list-style-type: none">► Modulation tonique et Qualités dynamiques Respiration, Accélération / décélération, Continu► Coordinations Centre-périphérie, initiation, connexion haut/bas► Relation gravitaire Sensation de poids, repousser du sol, s'enfoncer, rebond, ancrage► Relation à l'espace? Projection spatiale, aller vers Plan frontal et sagittal, horizontalité / espace horizontal, Kinesphère
--

Dans la première catégorie, tous les termes présentés ont été utilisés par des analystes des deux systèmes lors des entretiens menés dans le cadre du projet de recherche. Les chercheuses souhaitent ainsi permettre aux analystes de constater les convergences entre les deux approches. Les quatre familles de

vocabulaire commun dans cette catégorie sont : Modulation Tonique et Qualité Dynamique, Coordinations, Relation Gravitaire, Relation à l'espace.

Flux (LMA) / modulation tonique (AFCMD)

C. Ferri fait part d'un aspect important de la recherche en cours : nous pouvons mettre en parallèle plusieurs pistes de réflexion permettant un éclairage mutuel entre les deux approches. Une de ces pistes, pour commencer : En LMA, la notion de Flux est souvent présentée comme « *the baseline of Effort* » ou « *the foundation of all Effort factors* » (K. et P. D p. 11) – le fondement des autres Facteurs de l'Effort; (aussi, lors de l'atelier nous avons expérimenté l'alternance entre « *release* » et « *holding back* »). Tandis qu'en AFCMD, nous pouvons faire appel aux notions de Sohier (1989)⁸: 'ce sont 'nos' forces qui nous construisent', s'agissant de la force externe : gravitaire, et la force interne : l'énergie musculaire. Pour nous, le flux de la modulation tonique rend compte de la manière dont le rapport à la gravité et à l'espace s'inscrivent dans le corps. Geneviève Dussault continue sur cette ligne en évoquant le travail de la pédopsychanalyste formée en LMA Judith Kestenberg, qui s'est intéressée aux pré-efforts qui seraient en rapport avec cette notion de modulation tonique.

2) Faux amis

LMA – AFCMD

Modulation tonique et Qualités dynamiques

- Flux libre fluidité, flux libre
- Sens d'abandon abandon à la gravité

La discussion démarre autour de la notion de **Flux libre** utilisé en LMA et qui n'est pas la même chose que la « **fluidité** » telle qu'utilisée en AFCMD. Peu de personnes en AFCMD utilisent d'ailleurs le terme « flux ». Selon ces derniers, la fluidité peut être en rapport avec la modulation tonique, l'anticipation, la capacité de réorganisation, et la circulation du mouvement. Emmanuelle Lyon associe le flux libre à un mouvement balistique, où les muscles antagonistes sont relâchés, où il y a de l'élan et de la circulation. (*La question que nous devons nous poser : le flux peut-il être « libre » en dehors des exemples balistiques ? De plus : sont les antagonistes toujours « relâchés » lors des mouvements balistiques ?*) Gilles Dietrich donne la définition scientifique d'un mouvement balistique, « un mouvement qui a simplement une impulsion initiale très rapide qui n'a pas le temps d'avoir un feed-back et donc pas de contrôle rétroactif ». Geneviève Dussault propose la distinction entre la fluidité dans le corps (circulation/aisance articulaire) et le flux du mouvement dans l'espace. L'exemple de la pirouette nous interpelle: de par son élan la pirouette est balistique. Cependant, pour effectuer une pirouette le corps central doit être, au contraire, relativement tenu (appelé contrôlé par certaines traductions de la notion en LMA de Bound Flow) afin d'empêcher trop de segmentation involontaire : L'activité de *stabiliser*, par co-contraction, *une position tenue*, est associée au *Bound Flow*/ Flux contrôlé/retenu.

Le deuxième élément de discussion concerne la notion de sens d'**abandon**. Les chercheuses ont pointé différentes utilisations de cette expression en contexte d'entretien : du côté LMA ce terme était utilisé pour évoquer un abandon à l'espace et au temps, dans le sens de « je me donne à », « *giving oneself to*

⁸ Sohier, R., & Haye, M. (1989). *Deux Marches pour la Machine Humaine*. La Louvière: KINE-SCIENCES. <https://www.kineactu.com/article/10399-disparition-de-raymond-sohier-pere-de-la-kinesitherapie-analytique>

space », « *surrender* » tandis qu'en français pour les AFCMD, le terme fait plutôt référence à l'abandon à la gravité.

3) Vocabulaire différent/ sens similaire

Relation gravitaire

- Connexion au sol, condensation vers le bas, échange dynamique avec le sol, relation avec le sol, rapport au sol plus gravitaire, jouer avec le poids
- connexité haut/bas Circulation haut/bas, circulation des forces, verticalité en relation aux appuis
- Opposition haut/bas, dynamique verticale, polarisation, deux polarités, Rapport sol/ciel, haut vers bas/bas vers haut, rapport poids/suspension, appui/suspension, Circulation haut/bas
- Céder organisation gravitaire par le poids, appui vers le bas
- Repousser, se séquençant du bas vers le haut, informations proprioceptives montantes, dynamique ascendante, Organisation par le bas, Flux des forces du bas vers le haut, force montante, dynamique ascendante, part des appuis
- qualité de la forme en s'agrandissant prolongement de la poussée des jambes dans la CV
- poids résilient (élasticité, récupération après déformation, sans résistance = rupture) dynamique du poids
- poids léger, légèreté Suspension,

Modulation tonique et Qualités dynamiques

- Support respiratoire souffle
- flux de la forme, support de la forme, modulation tonique, micromouvements d'adaptation, circulation du flux, résonance
- Flux libre liberté articulaire, absence d'antagonistes, Circulation fluide, circulation, le mouvement circule, continuité
- connexion avec l'environnement espace habité
- Phrasé impulsif accentuations
- Phrasé impulsif/continu variations dynamiques

Coordination

- Séquentiel Succession
- Radiation par le nombril du centre vers les extrémités
- Connexion centre-périphérie coordination centre-périphérie
- Centre-noyau Corps central
- Fusion posture/geste corps global/ prioriser les bras

Relation à l'espace ?

- espace 3D Accès au volume
- orientation spinale, Orientation vers le haut, direction du haut du corps,
- regard direct Regard appui
- grande kinesphère, Amplitude du mouvement dans l'espace autour de soi,
- kinesphère moyenne S'inscrit moins dans l'espace
- connexion avec l'environnement Relation au monde, espace habité

Dans cette troisième catégorie (vocabulaire différent, sens similaire) le premier élément abordé est la relation à la gravité. Ce thème a été abordé par tous, à l'aide de termes différents qui se déclinent en huit catégories, et c'est dans ce thème que les chercheurs ont cerné le plus de convergences.

À propos de la connexité et de la circulation, Trisha Bauman remarque que la différence de langage (Fr./Ang.) a un impact sur l'analyse et la compréhension de la causalité dans les deux systèmes. À travers son expérience des deux systèmes, elle a noté que la **distinction entre circulation et connexion** était

beaucoup plus marquée en AFCMD qu'en LMA. En anglais, une connexion n'implique pas nécessairement une circulation, alors que la circulation implique une connexion.

Vient ensuite un questionnement sur le **Poids résilient**. Pat Debenham décrit la résilience dans ses propres mots : « *resilience is a sense of give and take, relates to yield and to come back to, with an active sense of your own body, understanding your relationship to gravity, a recuperative sensibility* » suivi de la définition issue du domaine de la physique proposée par Martine Truong Tan Trung : « la capacité d'un système à revenir à sa forme et propriétés initiales après avoir subi une déformation ». Suite à ces précisions, Emmanuelle Lyon accorde que la notion de résilience lui paraît plus claire et correspond à une des possibilités de « dynamique du poids ».

4) Mots qui n'ont pas d'équivalent, spécifiques à une seule approche

Modulation tonique et Qualités dynamiques

- ▶ S'allonger/se rétrécir, expansion/rétrécissement, s'agrandir, en s'élevant/affaissement, en s'affaisant, en descendant
- ▶ Poids léger, Poids fort
- ▶ alternance Flux libre/contrôlé, Flux condensé,
- ▶ Flux directionnel,
- ▶ Temps soudain, pressé, soutenu, phrasé vibratoire
- ▶ Éléments combatifs/abandon - indulgents (dilatés), sens d'abandon phrasé de l'Effort
- ▶ Flotter – Presser
- ▶ État rêvant, État mobile, État éveillé
- ▶ Pulsion de vision, Pulsion de passion
- ▶ Sculpter centre-noyau?
- ▶ mouvement directionnel (espace)

Relation gravitaire

- ▶ Poids passif
- ▶ Organisation verticale
- ▶ Terrain fonctionnel [*functional predisposition**]
- ▶ Orientation
- ▶ La verticalité comme relation au monde

Coordination

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ▶ Flux spinal successif ? ▶ controlatéralité ▶ connexion spinale ▶ connexion bras-bassin ▶ Gestuel ▶ Phrasé chevauché ▶ schème spinal* ▶ <i>reach and pull</i> | <ul style="list-style-type: none"> ▶ initiation par le haut et par le bas ▶ initiation périphérique ▶ Bouger ceinture / bouger colonne ▶ Alternance mouvement global / initiations précises ▶ Pré-mouvement ▶ Efficacité fonctionnelle des lombaires : fermeture/ouverture lombaire, fragilité lombaire arrondi des lombaires, ▶ stabilité (instabilité) |
|---|---|

* Harbonnier-Topin, N., & Ferri, C. (2011). *Pre-movement, an essential moment for the dancer*. Communication présentée à la Dance Kinesiology Teachers Group Conference (24-26 juin 2011), Brockport, NY, USA. <http://www.brockport.edu/dance/docs/DKTGannouncement.pdf>

*Body MInd Centering (BMC)

<p>Relation à l'espace</p> <ul style="list-style-type: none">➤ Espace direct/indirect, intention spatiale➤ sculpter l'espace, sculpter les plans➤ horizontalité➤ forme plane➤ cycler un plan➤ anneaux➤ forme trace➤ Dimension verticale➤ contre-tensions dans l'espace, tension spatiales,➤ tracé en arc, tracé en flèche <p>Posture</p> <table><tr><td>➤ attitude de la forme</td><td>➤ Déséquilibre antéro-postérieur,</td></tr><tr><td>➤ forme épingle, aigue</td><td>➤ Compensation zig zag</td></tr><tr><td>➤ forme mur</td><td></td></tr></table>	➤ attitude de la forme	➤ Déséquilibre antéro-postérieur,	➤ forme épingle, aigue	➤ Compensation zig zag	➤ forme mur	
➤ attitude de la forme	➤ Déséquilibre antéro-postérieur,					
➤ forme épingle, aigue	➤ Compensation zig zag					
➤ forme mur						

La discussion se termine autour de mots issus de la LMA qui n'ont pas eu d'équivalent chez les AFCMD. Une discussion s'organise autour de la notion de **passive weight/poids passif**. Odile Cazes propose une équivalence avec le terme **tonus de repos** « dans lequel le tonus est au plus faible, sans engagement volontaire et avec les yeux ouverts ». La discussion dévie ensuite à savoir si l'acte de sentir est actif ou passif. Nous pourrions considérer que l'acte de sentir est une action, comme dans le « *weight sensing* ». Nicole se demande si la non-activation délibérée de la tonicité neuromusculaire pourrait être considérée comme un Effort même si le résultat est un poids passif. Trisha Bauman précise que « *weight sensing* » n'est pas la même chose que « *passive weight* » en LMA.

Le dernier point abordé concerne le **tonus**, avec lequel les LMA sont moins familiers. Geneviève Dussault rappelle que le tonus est abondamment abordé dans les travaux de Judith Kestenberg et Emmanuelle Lyon propose la distinction entre tonus de base, tonus postural et tonus d'expression/ tonus d'activité, notions utilisées dans le domaine de la psychomotricité.

TABLE RONDE: « MILLE BATAILLES DECORTIQUE » - FTA Vendredi 3 juin, PM – Quartier général du Festival

Des analystes du mouvement ont été invités à ausculter la création 2016 de Louise Lecavalier après avoir assisté à son spectacle le mardi 31 mai 2016, programmé dans le cadre du Festival Trans-Amériques (FTA). Une analyse du mouvement à plusieurs voix au carrefour de différents savoirs en a émergé après une séance de travail jeudi 2 juin PM.

Analystes présentant la synthèse des discussions : Geneviève Dussault (GD), Catherine Ferri (CF), Odile Cazes (OC), Trisha Baumann (TB)

Animation Nicole Harbonnier (NH)

La trace ci-dessous a été constituée à partir de la retranscription intégrale du verbatim par Sarah Bronsard

NH : Déjà situer le contexte de cette table ronde. Nous sommes en ce moment, au Département de danse de l'UQAM dans un séminaire sur l'analyse du mouvement. Donc, c'est dans ce cadre que nous avons proposé au FTA, une table ronde pour parler de l'interprétation de Louise Lecavalier dans *Mille Batailles*. Parlons déjà du mouvement, il est partout et pourtant il semblerait que nous n'avons pas toujours assez de mots pour en parler, ce n'est pas facile d'en parler. Il est toujours en transformation, en changement. Donc comment mettre des mots sur quelque chose qui se transforme constamment, qui toujours s'en va ailleurs, c'est un challenge, un défi. Les analystes du mouvement ont développé des compétences pour observer et mettre des mots sur ce qu'ils voient.

Impressions générales

TB : Quelques thèmes en mouvement : je parlerai des impressions mais aussi des termes employés dans notre discussion hier. Surtout l'intensité, le rythme, les dynamiques en mouvement qui rendent cette intensité, pour en parler nous utilisons une notion qui vient du système Laban-Bartenieff, ce qu'on nomme Effort. Pour parler des dynamiques de l'espace autour du corps, on parle de kinésphère. Nous avons remarqué les dynamiques, les motifs qui se présentaient dans ces deux registres [*Effort et Kinesphère*], qui donnaient cette intensité. Notamment le rythme, la fréquence, le phrasé et aussi l'intensité des qualités. Il y a une variabilité des dynamiques mais aussi peut-être un registre plus serré qui donne une qualité d'intensité.

GD : Voilà! Trisha est déjà entrée dans le vif du sujet. Je voulais revenir sur les impressions générales puisqu'avant d'aller dans le plus détaillé on a fait une sorte de brainstorming sur tout ce qui nous venait en tête. Parmi les mots qui sont sortis : on percevait une quête, on percevait une lutte, on percevait aussi un scintillement, un peu comme un scintillement lumineux, on a parlé même d'une vibration. Cela a déjà été dit mais le tonus élevé dans un engagement très global de la personne, un sentiment d'adrénaline, je pourrais laisser Catherine en dire plus...

CF : d'autres mots comme fulgurance, il y avait aussi le foisonnement de gestes, une fusillade de gestes...

OC : des mots aussi du temps, donc on avait des vitesses extrêmement grandes et extrêmement soutenues, avec des rythmes très très rapides, qui entraînaient peut-être des phénomènes de... en tout cas certains ont posé le terme de « transe ». Il y a avait aussi la notion de quelque chose de très répétitif qui revenait sur plusieurs niveaux : répétition de thèmes, répétition de mouvements, répétition d'un certain nombre d'attitudes, d'investissement de l'espace. Avec une notion aussi de vibration, au sens électrique du terme ou au sens lumineux, avec une notion de cycle. Aussi cette notion qui était liée au rapport avec la musique. Nous avons noté comme une première décomposition de son corps, nous cherchons à savoir comment le bas du corps était dans un mouvement qui était extrêmement véloce et extrêmement rapide et soutenu, ce qu'on pourrait comparer à un ostinato en musique, et du coup qui était peut-être soit une base, soit un point d'appui. C'était donc différent selon les analystes, on l'a analysé de deux façons différentes. Ensuite l'expression du mouvement du haut du corps et de son engagement.

CF : quelques mots comme « mystère », « avatar », « jeu vidéo », donc des mots qui nous éloignent de la technicité de l'analyse.

NH : donc la tâche pour chaque analyste est d'arriver à identifier la singularité de cette interprète, et chacun va développer une cohérence dans cette singularité, chacun avec un regard différent. Comme je vous ai

dit, l'observation est fondamentalement subjective, donc peut-être que je vais laisser chacun développer tous les éléments observables qui vont rendre cohérent leur vision globale, leurs premières impressions. Et nous verrons comment ils arrivent à alimenter et argumenter vers cette cohérence.

TB : (Les commentaires du groupe au sujet du centre/périphérie): dans un premier temps une différenciation entre l'engagement corporel de la partie distale du corps et l'engagement au niveau du centre, le buste et le torse. La partie distale du corps : c'était là où il y avait l'action du geste, dans cette intensité au niveau des dynamiques, et aussi par rapport à la qualité des Efforts. C'était intense aussi par la fréquence des intervalles. Il y avait cette espèce de vibration avec des courts intervalles de fréquence. La partie distale portait cette vibration, cette intensité d'engagement, très active, dans l'espace loin du corps, au niveau du buste. En contraste avec cette action intensive au niveau des parties distales dans l'espace loin, il y a un engagement du centre du torse très stable, très fort, par nécessité parce qu'il faut avoir le soutien du centre pour assurer la stabilité. L'écriture chorégraphique est très exigeant et très virtuose. La qualité au niveau distal du corps et la qualité au niveau du centre ont été maintenues, presque à chaque moment de son action sur scène.

Les qualités de dynamique au niveau des Efforts, appelés dans notre approche, « *condensing Efforts* » or « *fighting Efforts* », sont des qualités de lutte, l'effort de se condenser vis à vis de l'environnement. L'aspect qualitatif qui est maintenu presque pendant l'ensemble de la pièce comme un état de base, est qu'on appelle le « flux retenu », c'est-à-dire au lieu d'un flux qui coule vers l'extérieur dans une liberté, le flux qui est maintenu dans le contrôle. C'est une qualité de la présence tonique du corps, qui s'est répandu à travers l'ensemble du corps, et qui est assuré presque tout le temps. Peut-être il y a des petits moments où ce n'est pas le cas.

La dernière chose, par rapport à l'espace, par rapport à la kinesphère, on parlait de la rigueur maintenue par rapport à la verticalité où il y avait quelque chose articulé entre la hanche et la jambe vers le devant, au niveau de l'articulation ilio-fémoral, il y a un léger penché vers le devant, qui donne l'impression que, malgré un état vertical, il y a cette petite articulation vers le devant qui donne une verticale pas tout à fait lisse et calme, vis-à-vis de l'action gravitaire et l'espace en haut. Un registre corporel qui est maintenu, quelles que soient les dynamiques, quelle que soit la situation du protagoniste. Pour l'instant, je parle uniquement du protagoniste, et peut-être plus tard on peut parler de la relation à deux.

OC : je vais rebondir par rapport à l'espace. Donc certains d'entre nous ont remarqué l'importance de l'espace frontal, d'adresser un regard frontal vers le public beaucoup de fois, et aussi on peut noter dans ce rapport à l'espace l'utilisation principalement de l'espace debout, et, vers la fin de la pièce, vers à peu près 40 minutes, cet espace qui va rouler. Entre les deux on a peu d'alternatives dans l'utilisation de l'espace, donc on est beaucoup dans un espace qui est de l'ordre du debout, avec une importance accordée à la verticale qui est légèrement projetée sur un déséquilibre antérieur et sur un déséquilibre en impulsion, surtout dans la toute première partie de la pièce.

Le rapport aussi à l'intensité de l'espace, de l'appropriation de l'espace par Louise Lecavalier a aussi été noté d'un point de vue de la performance athlétique, donc c'est pour ça que le mot « guerrier » et « bataille » sont sortis, « fusillade de gestes ». On est dans un rapport entre le geste et l'espace qui est totalement concomitant, qui n'est pas opposé. Avec une notion aussi de changement d'orientation qui était extrêmement vivace, extrêmement rapide, où certains d'entre nous ont noté presque la primauté du regard sur l'espace... attendez je reprends... la priorité du regard pour aller dans l'espace d'après, c'est-à-dire qu'il y avait déjà une anticipation du regard pour aller vers un espace proche et qui donnait du coup une extrême rapidité et une extrême capacité d'anticipation dans son corps.

CF : je reviens vers quelque chose qui a été dit tout à l'heure, la notion de « fulgurance ». Nous avons parlé ensemble de ce sentiment de fulgurance... c'était non seulement en rapport avec l'espace mais aussi l'impression d'une sorte de prise de terre. On reviendra plus tard aux indices, à comment on voit cela. Nous avons parlé d'une « prise de terre » à partir du sol qui traverse (la danseuse) comme un éclair et au même temps le regard est déjà lancé dans l'espace... elle est comme traversée par l'électricité d'un éclair et c'est ça qui était fulgurant. Elle était déjà dans cet autre espace; avant qu'on la voie, sans voir comment elle y arrive. Plusieurs d'entre nous disaient : « elle est là //... elle est là...! »... la fulgurance... cela paraît banal, ces changements de direction rapides, mais il s'agit de *comment* elle arrive à le faire. Elle fait disparaître les transitions. Cela nous donne une sensation abrupte. Je reviens aussi sur des mots qui ont été dits en amont, comme « dissocier ». On parlait de corps central et de corps périphérique... l'espace périphérique

était très dessiné et très fluide, et au même temps il y a du mouvement dans le bas du corps, dans le sol qui est extrêmement vélocité. On pourrait imaginer du coup « est-ce que ce n'est pas instable? » mais on a, au contraire, l'impression d'une stabilité très forte, mais toujours transformée. Elle change constamment ses équilibres, et donc on a l'impression que tout cela devrait disparaître, mais non c'est toujours là. Il y a ce paradoxe entre vélocité et stabilité. Et entre déséquilibre et stabilité. Nous avons un sentiment de l'irréel. C'est cette notion qui est revenue souvent dans le groupe, cette irréalité qui est apparue au travers ces différentes dissociations et paradoxes qu'elle arrive à mettre en scène.

GD : je vais rebondir sur ce paradoxe de Louise Lecavalier, qui est une interprète très charismatique qui projette énormément, et je me suis demandée où prenait naissance cette capacité de projection, et je vais rebondir un peu sur ce qu'a dit Trisha et puis la flexion sagittale, et sur Catherine aussi et cette capacité de faire des changements très rapides, j'ai l'impression que... (je mets beaucoup de concepts ensemble), par cette stabilité du centre et cette capacité d'aller chercher des appuis dans l'espace au niveau de la tête mais des fois aussi au niveau des membres, même s'ils frétilent, lui donnent cet appui dans l'espace qui lui permet d'être à la fois ici et là-bas. C'est comme si son corps excédait son corps physique et qu'elle était déjà ailleurs, tout en étant ici, ce qui lui permet de se matérialiser dans un autre lieu assez facilement, et j'associe ça aussi à cette sagittalité qui est le plan de l'action, quand on va quelque part on marche, on va en avant, donc il y a une rapidité associée à cette sagittalité et le fait qu'elle soit toujours engagée légèrement dans la sagittalité donne l'impression... elle est déjà partie. Donc elle est toujours un peu devant elle-même, en avant de son temps, en avant de son poids, en avant de son espace. Ça lui permet d'être à la fois très centrée par ses tensions spatiales mais déjà déployée dans le temps et dans l'espace.

CF : nous avons mentionné que c'est aussi une attitude de combat. C'est même le titre de son spectacle ; ce combat est présent dans son corps ; Cela revient à ce qui a été dit en amont, en Labananalyse on peut parler des « Efforts condensés » ; je vais laisser mes collègues en parler. Le combat est omniprésent dans tout ce qu'elle met en œuvre dans les différentes qualités.

OC : pour certains d'entre nous, nous n'avions pas lu le texte au préalable, et du coup il y a beaucoup de mots dans le texte de présentation qui parlent de cet effet de lutte, de se battre, de s'engager, et il y a le mot « chevalier » en parlant du personnage d'Italo Calvino. Nous avons remarqué à quel point le costume était apparenté à l'idée d'une armure, une façon de s'isoler aussi peut-être, en protégeant la tête et en protégeant les cheveux, de façon à donner, pour certains d'entre nous en tout cas, un caractère androgyne à son personnage et qui du coup peut amener à l'antihéros qui est le deuxième personnage. Peut-être qu'il faudra arriver à ce qu'on en parle un peu plus tard... Dans cette bataille on peut aussi remarquer comment la gestuelle accentue cet effet de lutte : entre les gestes qui sont la plupart du temps extrêmement dominés par l'avant-bras qui va rester relativement stable et beaucoup de choses qui vont se déployer aussi dans l'avant-bras et dans la main. Donc on a cette notion aussi d'un corps qui va s'ancrer quelque part pour aller toucher, et toucher de façon assez percutante, vers l'extérieur.

CF : il y a quelques différences entre nous par rapport à notre point de vu sur son ancrage, et je voulais revenir à cette vélocité. En fait, cette vélocité aurait pu la faire décoller du sol. On parlait de fusée, et avec cette extrême vitesse, comment arrive-t-elle quand même à rester ancrée? On voyait qu'elle arrivait à glisser. Et là nos points de vu diffèrent. Donc certains d'entre nous voyaient que c'était son rapport à l'espace, qui la suspendait, et d'autres voyaient que c' l'ancrage était si fort que ça lui permettait de transformer tout ce qui se passe en haut. On ne pouvait pas trancher entre nous ; l'impression était tellement forte et on ne savait pas forcément la définir. Je voulais rappeler le fait que nous ne mettons pas les choses en boîte, ce n'est pas une vérité finie, c'est simplement une façon de voir.

NH : je voudrais faire une parenthèse pour le public, pour comprendre cette différence de perception, entre effectivement on la voit tellement active en haut avec ses bras, orientée avec sa tête, et puis le bas du corps... donc plutôt une tonicité forte (NH signifie le tronc par ses mains), et plutôt le bas du corps qui a l'air de flotter, de glisser au sol. Et puis les autres l'ont vu au contraire, c'est ce que dit Catherine, prendre son énergie du sol pour la faire remonter en haut. Donc il y a une hypothèse que nous avons dans notre approche de l'AFCMD, qui propose qu'on aurait deux tendances pour se relier à la gravité. Et que c'est très personnel. Soit on pourrait se relier à la gravité en se repoussant du sol, (on aurait cette tendance personnelle), soit une tendance à pendre du haut, du ciel, donc avoir plutôt une dynamique descendante... la première tendance étant ascendante. Donc cette différence, cette tendance personnelle, ce n'est qu'une hypothèse, pourrait éventuellement influencer notre regard quand on regarde quelqu'un. Et du coup le voir

avec ce filtre de notre propre relation gravitaire. Si moi je suis plutôt dans le repousser, peut-être que j'aurai tendance à voir ça chez l'autre... mais, ce n'est qu'une hypothèse qui demande à être testée... en tout cas, cela pourrait expliquer nos regards différents. Voir toute la subjectivité dans notre regard qui peut être liée à notre propre construction corporelle.

CF : Il y a eu des remarques dans le groupe par rapport à l'état de transe. Je me demande si vous aussi vous l'aurez trouvé, en vous-mêmes, ou dans la performance ? Est-ce qu'il y a des personnes dans le public qui ont ressenti cette impression de transe? (plusieurs personnes lèvent la main) Il y aurait peut-être des questions après aussi, mais on peut parler des indices et pourquoi on lisait « transe ». Je voudrais essayer d'approcher la notion de transe, qui revient aussi à cette impression d'irréel. Au départ, il y a le mouvement de lumière qui est généré par ce personnage, et c'est vraiment un personnage presque masqué, elle crée un effet de masque, malgré le fait que son visage est libéré du costume ; avec l'espace autour très dessiné, et ce sentiment de dissociation, comme si le temps était suspendu par l'effet de la vitesse. Donc il y a déjà plusieurs éléments qui créent un espace irréel et un temps irréel. Quelque part il n'y avait plus de notion de temps grâce à ces astuces très poussées. Donc performance extrême. Voulez vous nous parler de transe? (à Trisha) Parce que cette notion de transe est une notion très (identifiable) dans la façon de l'analyser chez Laban.

TB : cette notion de transe fait le lien avec ce que j'ai dit tout à l'heure, donc la transe provoquée par la répétition, quelque chose qui est maintenu dans la répétition, une qualité d'état de corps plus ou moins maintenu, le jeu entre la périphérie du corps, le geste dans l'espace, et le centre du corps, qui est plutôt maintenu à travers l'ensemble de la pièce. Cette base d'état qui est maintenue, assurée, et à l'intérieur de ce registre, il y a des alternances relativement petites, avec une fréquence très rapide. Cette vibration maintenue contribue à l'effet de transe. Ça contribue également à la qualité de transe parce que ce n'est pas quelque chose qu'on associe normalement avec le geste humain ou quotidien, cette intensité d'engagement qui se passe dans les parties distales du corps et qui n'a pas de répercussions, de circulations à travers le centre, et donc le torse n'est pas forcément impliqué dans l'histoire : il n'y a pas de résonances qui transforment la tonicité du centre. Le résultat est donc irréel par rapport à ce que l'on associe normalement au geste humain dans une action quotidienne. Les gestes que l'on voit sont inattendus pour notre regard.

OC : Pour appuyer cette notion de l'effet, de la sensation kinesthésique que nous avons eue quand on regardait cette danse - cette sensation était plus ou moins physique, appuyée, oppressive, forte - et c'est aussi ce qui se passe face à une danse de transe où, à un moment donné, il faut lâcher prise pour pouvoir entrer dans un phénomène qui est de l'ordre de l'hypnotique. Du coup, on est confronté à l'extrême limite de notre sensibilité interne pour entrer dans quelque chose qui est externe à nous à ce moment-là. C'est en ce sens-là que le phénomène de transe apparaît, ce vacillement d'une frontière intérieure, ce vacillement d'un espace de résonance pour nous-mêmes. Donc plusieurs d'entre nous avons eu des sensations physiques extrêmement fortes en écho à ce spectacle.

GD : Je vais continuer sur le thème de la transe. Dans le texte de présentation de la pièce, LL écrit « je voulais, en premier lieu, me tenir loin de moi ». Dans la transe, tu es hors de toi justement, tu es dans un état altéré, tu as une perception différente de tes sensations, ce qui te permet justement de faire des choses que tu ne fais pas en temps normal, et je trouvais, pour rebondir sur ce que Trisha a dit : quand le corps central n'est pas impliqué à travers la respiration, à travers une espèce de fluidité, de modulation tonique et de Forme, alors cette de relation à soi-même et à l'autre aussi est coupée. Pour moi, cela renforce cette idée de transe, d'être coupé de soi, dans un état où le corps devient un peu une armure musculaire, et qui donne cette impression d'un personnage dans cet état altéré de transe.

CF : En parlant d'un état altéré, il y avait aussi beaucoup de mots qui se réfèrent à la puissance, la puissance totale de cette performance. Est-ce que, conjointement à la puissance, il n'y avait pas aussi de la fragilité? Il y a une transformabilité tout au long du spectacle. Cela revient à la notion de paradoxe... et je pense que tu avais cité quelqu'un qui parle de corps paradoxal... ah! C'est l'espace paradoxal!

GD : Catherine me relance sur l'espace paradoxal (du philosophe José Gil). Je l'avais mentionné dans le sens où le corps de LL occupe un espace plus grand que l'espace de son corps physique. Ce rayonnement donne accès à ce sentiment de grande intensité au niveau de la performance, comme si tous les mouvements excédaient leur contenant. C'est ce dont je voulais parler en parlant de paradoxe

NH : Je voulais vous relancer sur une impression qui est apparue chez beaucoup d'entre nous, c'est l'histoire de « piégée », « sans issue » : quels indices alimentent ces impressions? Certains ont parlé de souris de laboratoire... qu'elle ne pouvait pas s'en sortir.

CF : On peut revenir à la gestion de tonicité du corps. Le fait que sa tonicité est très élevée tout le temps, cela rappelle l'état de fuite ou de lutte. Le piège, c'est aussi le fait qu'elle ne se donne pas la liberté d'utiliser une amplitude dans sa gestuelle. On peut déployer les gestes dans tout l'espace autour de notre corps mais elle choisit de ne pas le faire. Il y a l'impression d'une compression dans le corps central et aussi, tandis qu'elle a cette orientation fulgurante, il y a (une compression) au niveau de l'espace autour du corps c'est à dire *reach space* (là où on peut aller prendre les choses pour agir sur ces choses ou être agit par ces choses), Il semble qu'elle n'utilise pas cet espace, par choix. Ses bras sont retenus, ce qui ajoute à cette impression de compression et d'être dans un piège.

OC : L'effet de la répétition me faisait poser la question : « comment cela va se résoudre? Comment cela va s'arrêter? Comment cela va se transformer? Comment elle va arriver à contourner cette chose-là? » Dans les premières séquences, c'est comme si elle allait au bout d'un épuisement physique et que la proposition elle-même s'épuisait. Donc c'est ce sentiment-là, au cours de la pièce, qui créait cette sensation de « sans issue », quelque chose pour lequel on ne peut pas aller au-delà. En tous cas, elle va à l'épuisement et ensuite qu'est-ce qui en ressort, quelle est la résolution qui va sortir de cet épuisement-là?

TB : Pour nommer des observations par rapport à cet aspect d'être piégée, je veux signaler le fait qu'il y a un minimum d'élaboration dans l'engagement de LL dans une relation au monde autour d'elle puisque tout est assez retenu. Par rapport au système labanien, il s'agit de dynamiques du geste, où se passe le geste par rapport à l'espace autour du corps, et aussi par rapport à l'espace général de la scène. Elle répète souvent les mêmes chemins et cette répétition des qualités de gestes, et où le geste se passe, et aussi où elle se déplace dans l'espace général, pour une longue période de temps et avec une fréquence qui est très intense, ça donne une impression d'être piégée.

NH : Une autre impression qui est survenue hier, c'est l'impression de « sans affect », de détachement du monde, d'être dans un autre monde. Catherine évoquait l'irréel, mais cela nous amène à parler de sa relation au partenaire. Cette impression que même dans la relation au partenaire, dans la globalité, il intervient beaucoup moins que ce que vous avez vu. Il intervient assez tard, elle fait une partie solo assez longue. Alors comment se passe cette relation au partenaire?

GD : Brièvement, je sais que mes collègues Laban avaient tout de suite remarqué le manque : dans sa relation au partenaire il n'y a pas ce qu'on appelle le « *Shaping* », c'est-à-dire la capacité d'embrasser, d'entourer, de modeler le corps de l'autre ou l'espace dans un mouvement en trois dimensions, donc cette qualité que l'on pourrait retrouver dans un rapport amoureux, ou même dans un corps à corps de lutte, n'était pas présente dans sa relation avec Gourdoulou⁹.

CF : En AFCMD, on utilise plutôt des mots comme « pouvoir accueillir », on parle de qualité de contact, de rapport haptique avec l'autre, donc un dialogue qui se passe entre toucher et être touché. Et on voit qu'elle a choisi de ne pas laisser résonner ça dans son corps. On voit que l'état de corps de l'autre est complètement différent, même quand il fait les mêmes choses. Son partenaire est vraiment « autre », il a quelque chose de vacillant, de la fumée, mais quand elle est en contact avec lui, elle n'est pas touchée par cette qualité-là. Peut-être Odile peut nous parler de la question du tonus, etc.

OC : Dans la relation à l'autre en général, on se met en relation à autrui grâce au regard et aussi grâce à notre perception corporelle, quand nous nous approchons de quelqu'un, qui résonne quasiment immédiatement en nous, soit faisant monter le rythme cardiaque, soit en faisant baisser la respiration, en tous cas dans une réaction réflexive à laquelle nous n'avons pas toujours accès. C'est une réaction émotionnelle qui se traduit physiquement par une élévation du tonus, une augmentation des saccades oculaires, par une clarté ou au contraire un teint qui devient plus pâle, en tous cas nous avons des réactions physiques, chimiques, très perceptibles dès lors que nous entrons en relation avec quelqu'un. Nous avons aussi des réactions de « repousser », de maintenir une certaine distance avec la possibilité de s'extraire de l'espace de relation de l'autre qui se traduit par une attitude de recul et de maintien extrêmement fort autour de la colonne vertébrale qui est maintenue dans une position semi-rigide. Là ce qui était étonnant, c'était

⁹ Gourdoulou est le nom de l'écuier du roman d'Italo Calvino, dont s'est inspiré Louise Lecavalier pour son personnage secondaire.

de voir la clarté de son regard et nous nous sommes interrogés sur la façon qu'elle avait d'entrer en relation avec lui par son regard : Est-ce qu'elle le regardait vraiment ou est-ce qu'elle le regardait dans quelque chose de l'ordre du mouvement? C'est à dire de percevoir qu'il y a quelque chose qui est en train de bouger devant moi, duquel je vais m'approcher ou m'éloigner, mais est-ce qu'elle était véritablement dans une adresse précise du regard vers l'autre ou une de ses parties du corps? Nous étions placés trop loin pour vraiment apprécier cela. Deux éléments étaient assez parlant : cette façon d'engager la vision et son mouvement de la tête, mais aussi cette façon d'engager son propre tonus, du fait du rapprochement ou de l'éloignement de l'autre, ce que l'on appelle le « dialogue tonique ».

NH : Il y avait aussi la question du toucher lui-même. Est-ce qu'elle touchait une personne ou un objet?

OC : Quand nous touchons un objet, nous touchons aussi pour nous approprier des éléments de ce toucher, c'est-à-dire, là je tiens le micro et je sens dans ma main la forme que cela peut faire. Je pourrais vous dire à peu près le diamètre de circonférence si je m'attache à décrire l'espace, j'ai une matière qui est dure, qui est très peu élastique. Le simple fait de poser la main va m'informer en permanence de cette matière que je touche. Mais aussi, par rebond, me changer à l'intérieur de moi-même. Nous nous sommes donc questionnés sur la façon qu'elle a de toucher son partenaire. Est-ce qu'elle était touchée de lui en retour lorsqu'elle le touche? Est-ce qu'elle est affectée par ce toucher ou pas? Est-ce que ce toucher modifie à l'intérieur d'elle-même des espaces internes, ou des espaces simplement proprioceptifs ? Est-ce que, par exemple, le fait de toucher son épaule, est-ce que ça la met en plus grand appui sur ses pieds ou pas? Est-ce que ça lui permet d'ériger sa colonne ou au contraire de l'enrouler d'avantage? Et c'est ces choses-là que nous avons cherché à apprécier lorsqu'elle le touchait. Nous avons tous convenu que le toucher l'affectait peu.

TB : Ce qui donne l'impression que le toucher n'est pas intégré, c'est qu'il y a une tonicité... En LMA, on ne parle pas de tonicité dans notre système mais il y a une présence tonique dans l'ensemble du corps, un Flux Retenu/contrôlé qui est maintenu plutôt de manière égale à travers l'ensemble du corps, avec une intensité assez prononcée. Peu importe l'acte de toucher, de porter, de prendre le poids de son partenaire, il y a la présence continue de Flux retenu, distribué de manière égale à travers l'ensemble du corps, qui ne se modifie jamais, qui ne se module jamais. Encore une fois, par rapport à nos habitudes quotidiennes de regard, nous n'anticipons pas, lorsque nous voyons quelqu'un prendre quelque chose de relativement lourd, qu'il n'y ait pas de changements dans le jeu de flux dans le corps, c'est un peu irréel. Par rapport au fait de toucher un autre être humain, il n'y a pas de modulation au niveau de son état. Ce qui nous laisse à penser qu'elle n'est pas touchée par ce qu'elle est en train de toucher.

CF : On parlait des observables ... il est très difficile de pouvoir capter « pourquoi j'ai cette impression ? ». C'est l'enjeu de cette conférence, et entre nous aussi c'est l'enjeu de notre séminaire : comment toutes ces personnes, qui ont l'habitude de regarder, construisent un regard. Je pense qu'un élément que l'on essaie de ressentir, c'est la respiration, ce qui est très difficile à voir de loin. N'empêche, dans la danse contemporaine actuelle, souvent on entend la respiration des danseurs, c'est une... « intensité », mais ici, au sujet de la modulation en rapport avec le toucher de l'autre, et malgré toutes sortes d'intensités qui existent dans le spectacle, je n'avais jamais l'impression, d'où j'étais, de respiration, non plus d'un changement respiratoire. C'est aussi cela qui contribuait à l'impression d'irréel et de contact sans affect. La respiration est une clé que l'on utilise souvent pour comprendre le mouvement de l'autre.

OC : j'aimerais juste ajouter que lorsqu'on touche une partie du corps, la plupart du temps on y va en s'adaptant à la forme de ce que nous allons tenir. Par exemple, si je mets ma main ici (sur l'épaule de Catherine), « je m'adapte à... » [mime s'adapter et ne pas s'adapter]. Mais pour le personnage de Louise Lecavalier, on sentait la façon un peu abrupte de poser la main, plutôt que de venir toucher et entourer.

GD : Cela rejoint ce que j'ai dit de la capacité à venir sculpter en trois dimensions, d'envelopper, de prendre. Mais pour me faire un peu la porte-parole des autres personnes qui ne sont pas ici, il y a eu d'autres commentaires au sujet de cette relation, cet anti-duo on pourrait dire. Certains disaient que le personnage « autre » était un peu comme une ombre, avec une forme d'existence un peu plus éthérée, moins présente que le chevalier, l'existant principal. Certains ont évoqué la fonction graphique de cet autre personnage dans le spectacle pour créer un effet d'ombre, un effet visuel dans toutes les scènes où ils étaient devant le mur.

Je continue avec l'idée du chevalier, parce que c'était le personnage qui nous était proposé, et sa quête. Je vais vous parler de quelques outils, Trisha a parlé des dynamiques mais on ne les a pas définies beaucoup : on a parlé du Flux, de sa (L.L.) tonicité très retenue tout le temps, mais au-delà, il y avait d'autres qualités qui étaient exprimées. Il y a un état en Laban qu'on appelle *l'état lointain* qui peut s'exprimer avec le Flux et l'Espace. J'ai l'impression qu'elle était souvent dans cet *état lointain* qui crée une distance justement, par rapport aux autres, que ce soit à son partenaire ou au public. J'ai vu aussi parfois *l'état mobile*, quand l'interprète joue beaucoup avec le Flux et avec le Temps, avec des accélérations et décélérations. Dans son cas, elle était très souvent dans des accélérations. Donc elle fluctuait beaucoup dans ses états. Et par moments, j'ai vu aussi un petit peu la *pulsion de vision* parce que je trouvais qu'il n'y avait pas beaucoup de fluctuations au niveau du Poids, le Flux étant tellement retenu, mais elle pouvait jouer avec son attention à l'espace et au temps. La *pulsion de vision*, c'est la pulsion du conteur, des histoires fantastiques. Cela renvoie au personnage de chevalier qui est un personnage de conte, qui a une vie un peu énigmatique qui pourrait sortir d'un livre... et il sort d'un livre justement chez la chorégraphe.

CF : pour être simple, la respiration me rappelle aussi Avatar, dans le sens où pour tous les personnages que l'on crée en réalité virtuelle, la chose qui est très difficile à transmettre, c'est la présence respiratoire du personnage. Elle (L.L.) a réussi à effacer cette présence aussi pour nous.

TB : J'aimerais ajouter quelque chose par rapport à l'histoire du toucher. Je voyais qu'elle avait une qualité de force, ce que l'on nomme Poids fort. Dans le toucher avec cette qualité de force, il n'y a pas beaucoup de modulation et cela donne une impression de violence, cette qualité de toucher en force qui est maintenue avec un objet mais aussi avec une autre personne.

OC : je peux juste résonner sur cela mais ça nous fait revenir sur le sentiment d'une armure musculaire, d'une force musculaire intense qui était associée à cette vélocité et cette puissance athlétique qu'elle dégage sur scène. Cette façon aussi de contenir de manière extrême autour du centre et qui, tout le temps au fur et à mesure de la pièce, va nous accompagner dans un sentiment d'armure, de quelque chose que l'on ne peut pas transpercer, que l'on ne peut pas atteindre. Donc l'associer aussi avec cette métaphore que nous avons eue de la quête, de quelque chose qu'on ne peut pas atteindre.

GD : on va bientôt donner la parole au public mais nous avons mentionné plus tôt la vulnérabilité. Justement la vulnérabilité, elle est à l'intérieur de l'armure. Cette armure évoque beaucoup pour moi la vulnérabilité qui s'y cache.

CF : aussi, on a du mal à saisir ça, mais il y a quelque chose de l'ordre des saccades. Cela m'a rappelé le *flicker* en anglais, *flickering*, parce que c'est une manière de parler du film ancien. (*Les vieux films muets s'appelaient « Flickers » en anglais*). Ce sont des images qui passent de manière très, rapide, mais l'œil humain les transforme en réalité. C'est quelque chose qu'elle (LL) arrive aussi à mettre en jeu d'une manière extrême, mais qui est impossible pour nous. Le mot « extrême » est revenu tout le temps. Elle transforme sa réalité physique en réalité presque « filmique », une sorte de « jusqu'au boutisme ».

GD : en relisant le programme, j'ai souligné tous les mots qui, après que nous ayons fait notre analyse, évoquent un peu ce qu'on a dit. Je vais les souligner pour vous. Ce sont les mots de la chorégraphe : elle parlait d'une « danse folle, quasi tribale ». Elle parle de « se tenir loin de moi, corps armure, d'un anti-héros en parlant de Gourdoulou, de corps enveloppe » et elle s'intéresse à la performance des boxeurs. Ce sont différentes choses qui font écho à ce que nous avons mentionné dans notre analyse.

NH : donc voilà, encore le paradoxe puissance-vulnérabilité, et plusieurs paradoxes qui ont été nommés. (NH donne la parole au public)

Soahanta : Je voudrais commenter et faire des réflexions très globales. Comme le disait Odile, nous étions plusieurs à ne pas avoir lu le texte et à poser des mots qui correspondent tout à fait à ce que Louise Lecavalier a voulu nous donner à voir. Le travail du danseur, c'est de fabriquer du mouvement pour donner à voir quelque chose. De ce point de vue-là, chapeau ! Parce que le spectacle est fort et cohérent. Parce que finalement elle donne à voir ce qu'elle voulait, puisque nous avons reçu les choses qu'elle avait prévu de nous donner à voir. Maintenant le danseur est un fabricant d'artifices où il va utiliser des stratégies pour donner à voir et nous autres, analystes, et c'est peut-être là que l'on se complète extrêmement bien : les LMA vont nommer ce que l'on voit, et nous autres les AFCMD, on va aller décrypter les stratégies corporelles que le danseur va avoir pour nous donner à voir quelque chose. Donc, nous avons beaucoup

parlé de des mots dans ce séminaire, et finalement on ne décrit ou on ne dit pas la même chose, mais on se complète. Peut-être voilà pourquoi dans l'étude, on a eu de la part des analystes AFCMD beaucoup de description de ce que les danseurs faisaient parce que nous sommes là-dessus, sur comment ils s'y prennent pour donner à voir quelque chose qui va faire un effet sur le public.

NH : merci Soahanta d'avoir synthétisé aussi bien LMA et AFCMD! Le « je » et le « il », la première et la troisième personne... si vous avez eu une autre perception, différente, ce serait intéressant de pouvoir échanger dessus.

Personne du public : j'ai manqué le début de votre table ronde, mais par rapport à ce que je viens d'entendre, je suis d'accord que nous avons observé beaucoup d'accélération. Ma perception au début c'est que c'était vraiment dans le volontarisme, qu'elle essaie de créer cette image et que c'est presque impossible la vitesse qu'elle essaie d'utiliser. Mais pendant le spectacle, cela m'a fait penser à ce que nous avons vu dans le cours cette année, avec le schéma corporel, versus quelque chose de cognitif. Et peut-être à cause de la fatigue, au milieu du spectacle, j'ai vu un changement. La vitesse venait plus '*effortlessly*'. Je voyais que c'était plus son corps qui parlait plutôt qu'une idée qu'elle essayait de nous montrer. Et là, j'ai senti une modulation dans la tonicité de son corps et dans ce que je recevais comme public aussi.

CF : je ne serai pas porte-parole, mais c'est assez juste : nous avons demandé un des scientifiques, qui nous a accompagnés pour la semaine, comment maintenir une telle vitesse pendant une telle durée et ne pas s'épuiser? La question éventuellement de cet effet vibratoire qui va faire appel aux muscles profonds, près de l'os, qui sont des muscles de la posture normalement, mais qui ont une qualité de résistance énorme, une endurance énorme, et qui se fatiguent moins. Du coup, c'est possible qu'elle soit passée de cette armature pour passer l'effort au niveau de ce qui est au plus profond de nous. Et ça, cela nous parle différemment, et si tu as pu le voir, c'est magnifique. Parce qu'on se posait cette question, que physiologiquement, peut-être il fallait passer à ce stade-là. Et aussi il y a la question vibratoire qui maintenant ça en vie, ...vital.

Personne du public : J'ai vu quelque chose de très différent quand l'autre danseur est arrivé sur scène. Mon expérience était très différente que ce que vous avez observé. J'ai vécu un changement, et que la présence de l'autre interprète l'a affectée. Dans le programme, la partie qui m'a touché beaucoup, c'est qu'elle dit que c'est rare qu'elle invite d'autres danseurs. Alors juste le fait qu'elle ait invité un autre danseur, elle a invité un autre danseur dans son 'piège'. Alors avec mon expérience parce que j'adore les duos, et que l'observation est toujours subjective, j'ai trouvé qu'il y avait beaucoup de vulnérabilité et de bienvenue d'un autre danseur dans son espace. Je ne l'ai pas pensé ni interprété comme une ombre, mais un accompagnement. J'ai vu beaucoup de dialogue dans l'espace négatif entre les deux. Il y avait beaucoup d'ondulations, de circulation d'énergie entre les deux danseurs.

NH : évidemment, c'est très bien qu'Eryn nous rappelle qu'il n'y a pas de vérités dans l'observation! Chacun voit avec son expérience et c'est très bien.

CF : je voulais dire, comme Nicole, merci à ceux qui ont eu le courage de dire *autre* chose. De parler de ce que vous avez vu. Parce qu'on était souvent dans le paradoxe entre nous. Cette histoire de vulnérabilité, on l'a exprimée plusieurs fois. Et de l'entendre d'une autre manière, cela remplit tous les espaces que nous n'avons pas touchés et c'est très important. Ce n'est pas un expert qui va nous dire ce que l'on a vu et ce que l'on a ressenti.

OC : cela demeure toujours une expérience très sensible de soi. C'est vraiment important de le rappeler. Dans le fait de parler nous-mêmes, nous nous engageons aussi dans ce que nous avons perçu. Nous sommes tous extrêmement différents, dans notre façon d'avoir regardé, malgré une envie de dire des choses ensemble.

Personne du public : Moi j'ai seulement vu l'extrait qui était présenté ...Ce qui m'a frappé, dans son mouvement avec les jambes comme ça, on a l'impression de flotter. Et quand elle prend contact avec le front de l'autre danseur, c'est comme si cela ramène à quelque chose de ... je n'ai pas les mots. Il y avait quelque chose de volatile dans sa démarche, puis en prenant ce contact physique front contre front, c'est comme si ça fait une connexion qui enlève cette fébrilité. J'ai beaucoup aimé ce contraste-là.

GD : moi je suis tout à fait d'accord qu'au moment où lui entre en jeu, il y a eu un apaisement de l'énergie sur scène. L'énergie très fébrile du début, elle est un petit peu plus apaisée à ce moment-là. Même si la tonicité reste quand même assez haute, il y a quand même eu un apaisement que j'ai senti aussi.

OC : en même temps, si on pense aux animaux, on peut penser que c'est une forme extrêmement ritualisée d'entrer en contact chez les animaux, notamment chez les bovidés, qui viennent se contacter par cet affrontement frontal : pour se pousser, se repousser, au départ pour être en relation et après pour être dans une parade amoureuse. Du coup on pourrait peut-être penser... des animaux plus forts, plus dans la puissance, je pense à l'élan, au cerf...

CF : c'est une très belle façon de le dire. Cette histoire de flottement, l'impression qu'elle flotte... Quelque part, on se projette dans le corps du danseur et on se dit : « Mais elle ne décolle pas, où est-ce qu'elle prend l'appui? » L'impression c'est un flottement, volatilité, mais est-ce qu'elle est, au contraire, dans une très forte prise avec le sol? On peut poser la question ... on le voyait très, clairement, elle est en transformation, et c'est ça que vous avez décrit, cette capacité de transformer. Tandis que nous, nous avons parlé de quelque chose de fixe... Je comprends que le contraste nous amène encore dans le paradoxe.

Personne du public : j'aurais aimé savoir si vous avez fait un échange ou partagé avec Louise Lecavalier cette analyse?

GD : Elle a été informée et invitée mais elle se repose.

CF: est-ce que certains d'entre vous ont lu le programme, où elle parle du corps qui se dépasse, qui est transformable? C'est par rapport à Miyazaki, les dessins animé japonais où le corps se transforme. Je pense à ce que vous avez dit, madame, malgré toute cette stabilité que l'on voit, qui la met en transe, elle essaie aussi de toucher à quelque chose qui se transforme, qui dépasse le corps. Et elle le dit.

Personne du public : J'aimerais bien vous entendre parler du deuxième tableau où elle recule. Parce que tout est très frontal, elle est en flexion dans le plan sagittal puis elle recule, elle recule... C'est une section de la pièce qui m'a beaucoup interpellée. C'est comme si elle abandonnait, qu'elle n'était plus capable d'affronter. D'être aussi en recul ou en transformation ou en recherche... Je la sentais surtout en recherche dans le deuxième tableau.

OC : Ça m'interpelle toujours cette question-là de comment on énonce une proposition chorégraphique, et comment cette proposition chorégraphique va s'interrompre, ou va se modifier, ou va se moduler. Par exemple dans les pièces de Pina Bausch, le problème de la résolution de ce qui est en œuvre est très présent. Là, il me semble que l'on rentre plus dans une analyse purement chorégraphique, au sens de la scénographie. Parce qu'à chaque fois qu'il y avait des séquences différentes, il y avait des variations au niveau de la scénographie lumière qui venaient plus ou moins appuyer cet effet de recul que vous avez nommé. Du coup, je trouve un peu compliqué de ne pas être dans une décortication chorégraphique et non plus dans un travail d'analyse. Je ne sais pas me situer par rapport à votre question.

CF : C'est notre parti pris: c'est un séminaire d'analyse du mouvement et nous resterons dans ce cadre-là. On n'ira pas vers la choréologie, l'analyse scénographique, mais on en voit la pertinence.

...En termes d'analyse du mouvement : on voit beaucoup de moments où elle court, elle court, elle court et puis elle n'arrive plus à courir, justement. Quand elle court, c'est comme si le sol allait plus vite qu'elle. C'est très impressionnant - ce n'est pas comme le pas de Michael Jackson qui recule [- geste de la main], mais ça le rappelle. Parce que c'est un inversement, c'est quelque chose aussi de paradoxal. C'est comme si tout s'inverse et le temps va plus vite qu'elle, tandis qu'elle est dans une rapidité qui ne s'est pas arrêté. C'est comme si la terre bougeait si vite qu'elle va s'envoler. Il y a beaucoup d'éléments comme ça, où malgré qu'elle recule, c'est un geste qui avance. Ce sont effectivement des moments très forts, qui fait un effet à la fois irréel et paradoxal, et peuvent signifier aussi épuisement ou « je n'arrive plus à avancer »... et c'est très beau.

CONCLUSION

Ce séminaire, présenté comme un premier pas vers une actualisation de l'analyse qualitative du mouvement, a permis une plongée dynamique au cœur de plusieurs problématiques qui avaient été soulevées par le projet de recherche (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2013-2016). Malgré les différences culturelles et linguistiques, la rencontre a aussi fait ressortir la richesse et la pertinence de l'activité d'OAM dans différents contextes tout en identifiant des pistes de convergence prometteuses. Un retour sur chacun des objectifs spécifiques de la rencontre permet de mieux identifier les pistes de réflexion et de solution qui se dégagent des différents échanges et activités.

Renouveler le regard et le discours analytique sur le mouvement dansé

La diversité linguistique qui aurait pu être un obstacle important a paradoxalement permis de réaliser à quel point le vocabulaire utilisé en OAM permettait d'aplanir certaines difficultés de communication en créant un territoire commun où la discussion se limitait à un nombre limité de paradigmes.

Les ateliers ainsi que les discussions qui s'en suivaient ont ainsi dépassé les barrières linguistiques soit pour mettre en lumière la parenté terminologique de plusieurs termes employés dans les deux systèmes soit pour préciser les zones moins claires qui demanderaient éventuellement un renouvellement de la nomenclature utilisée en analyse qualitative du mouvement. Ces constats seront pris en considération pour la proposition du nouveau cadre conceptuel.

Lors de la séance de travail du vendredi matin, les discussions ont permis d'identifier plusieurs points de rencontre entre les deux systèmes d'OAM. Ces convergences regroupent des considérations similaires face à l'activité d'observation en tant que telle. Nous soulignons une valorisation du travail du sensible qui passe entre autre par l'importance accordée à l'imprégnation kinesthésique du mouvement de la personne observée et par le respect que l'on doit à la signature personnelle de chaque individu. D'autres convergences concernent les modèles conceptuels privilégiés qui soulignent l'aspect dynamique du mouvement humain comme le concept de Tenségrité développé par l'architecte Buckminster Fuller ainsi que la métaphore de la bande de Möbius.

Explorer le potentiel de l'analyse du mouvement pour nourrir le discours esthétique sur les arts vivants

L'atelier d'OAM portant sur l'interprétation du danseur a donné lieu à des échanges très riches qui ont fait ressortir la congruence des observations AFCMD et LMA. Le consensus autour des signatures gestuelles des trois interprètes montre la fiabilité du regard humain et la validité scientifique de l'OAM peu importe l'approche utilisée. Les tableaux (p.6 à 9) révèlent clairement les zones de consensus et celles qui demandent un travail d'actualisation du vocabulaire utilisé pour l'analyse qualitative du mouvement dansé.

La participation à une table ronde sur l'analyse de *Mille batailles* de Louise Lecavalier a pour leur part mis en lumière la pertinence des cadres d'OAM pour nourrir le discours esthétique. De plus, la transversalité des deux approches et la perméabilité de leurs concepts a permis l'émergence de propositions éclairantes et novatrices sur le mouvement dansé et ses multiples couches de signification.

Un des facteurs du mouvement identifié comme problématique et faisant l'objet d'un atelier dans le cadre du séminaire est le Flux. Paramètre de l'Effort chez les analystes Laban, le flux est utilisé en AFCMD pour qualifier une circulation harmonieuse (ou pas) du mouvement dans le corps. L'historienne de la danse Laurence Louppe (1997, p95-104)¹⁰ a souligné les corrélations que l'on peut faire entre l'esthétique du

¹⁰ Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.

mouvement dansé et certains paramètres identifiés en OAM principalement le flux et le poids. La confusion entre Effort Flux en LMA et circulation en AFCMD proviendrait éventuellement, entre autres, du fait que la danse est souvent associée, de manière naïve et réductrice, aux mouvements dites fluides et harmonieux.

En AFCMD le flux peut être associé à une subtilité de la modulation tonique (CF, p.24). Il renvoie aussi vers la respiration, la mobilité articulaire et à l'équilibre myotensif (TS p.14).

En LMA, il est question d'une association entre la notion d'*In-pouring / holding back* et le Flux contrôlé d'un côté, et de l'autre côté entre *Out-pouring / « libérer vers l'extérieur »* et le Flux libre/délié (K et PD, p.10).

Pendant la table ronde autour de *Mille batailles*, les labaniens ont identifié « une qualité de ce qu'on appelle le "Flux retenu", c'est-à-dire qu'au lieu d'un Flux qui coule vers l'extérieur dans une liberté, le Flux est maintenu dans le contrôle. (TB p.29) En associant de façon générale le Flux libre à une qualité esthétique dominante, il est intéressant de voir s'installer une certaine méfiance face au Flux contrôlé qui n'en est pas moins une composante essentielle du mouvement humain. Dans le cas de *Mille batailles*, le Flux contrôlé devient un élément fondamental de la construction identitaire du personnage incarné par Louise Lecavalier.

Présenter et ouvrir la discussion sur l'apport de l'analyse du mouvement dans différents domaines.

Par la richesse, la pertinence et la diversité des présentations, le colloque du jeudi matin a démontré le potentiel de l'OAM comme outil de communication scientifique. Des contacts entre les différents participants mèneront à de futures collaborations de recherche. Une publication est envisagée qui regroupera plusieurs articles mobilisant l'OAM ainsi que la proposition d'un nouveau cadre conceptuel par les chercheurs.