Éditorial

Observer, analyser et dire le geste dansé

Federica Fratagnoli, Nicole Harbonnier et Christine Roquet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/4364>

DOI : 10.4000/danse.4364

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Federica Fratagnoli, Nicole Harbonnier et Christine Roquet, « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 12 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/4364> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4364>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.

Tous droits réservés

Éditorial

Observer, analyser et dire le geste dansé

Federica Fratagnoli, Nicole Harbonnier et Christine Roquet

Préambule

- 1 Observer, analyser et dire le geste dansé sont trois actes fondateurs de l'une des pratiques les plus courantes du champ de la danse en France depuis les années 1990. On peut regrouper sous l'appellation élargie d'*analyse du mouvement* ces pratiques qui font de l'expérience du geste, de son observation et de son interprétation le cœur du travail en danse. Dans le champ de la formation, l'*Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé* (AFCMD), appelée à ses débuts « kinésiologie » (ou « science du mouvement »), irrigue les savoirs techniques des danseuses et des danseurs, qu'ils et elles se consacrent à l'enseignement ou non. Dans le champ de la création chorégraphique et/ou du travail d'interprétation, les savoirs des analystes du mouvement ont trouvé également à s'épanouir, en un échange incessant entre les artistes créateurs (d'œuvres et de gestes) et leurs observateurs et observatrices immergées à leur côté dans les processus de création. Parallèlement aux spécialistes des systèmes de notation qui ont la compétence de retranscrire sur partition les paramètres le plus souvent cinématiques (mais pas uniquement) du mouvement dansé, les analystes du mouvement interrogent davantage la « couleur » du geste, ses tonalités dynamiques, ses nuances, ses variations infimes, ce que les danseurs et danseuses appellent sa « qualité ».
- 2 « Comment moduler ma palette expressive ? », peut se demander l'interprète ; « comment développer des outils d'analyse qui rendent compte de la singularité du geste de l'autre ? », peut se demander le ou la pédagogue ; « comment développer mon autonomie gestuelle et perceptive à partir des connaissances traversées ? », se demande l'apprenti danseur ; « quels savoirs *autres* permettraient de nourrir mes interrogations et intuitions artistiques ? », peut se demander le ou la chorégraphe ; « qu'est-ce qui m'émeut dans le geste de l'autre ? », s'interroge le spectateur ; « quelles sont les questions sous-tendues par mon regard ? », s'interroge le chercheur ou la

chercheuse en ce domaine. Les outils de lecture du geste de l'analyse du mouvement, qu'ils soient issus de systèmes déjà plus ou moins cernés (les systèmes labaniens¹ ou l'*Ideokinesis*², par exemple) ou bien qu'ils empruntent à d'autres champs de connaissances (biomécanique, neurophysiologie, psychologie, etc.) évoluent selon les problèmes toujours contextualisés auxquels ils aspirent à répondre. Selon les contextes et les points de vue, l'*analyse du mouvement*, dont la désignation demeure encore flottante, peut servir d'outil de création ou d'interprétation pour l'artiste – chorégraphe ou danseur – qui désire préciser, ouvrir ou moduler sa palette expressive ; viser une certaine efficacité dans l'optimisation de ses coordinations ; affiner un outil d'évaluation pour des examens en danse ; féconder une communication pertinente pour l'enseignant, le chorégraphe ou le critique d'art chorégraphique ; alimenter les recherches qu'elles soient d'ordre esthétique, anthropologique ou historique.

- 3 « Je veux savoir ce que je fais » disait la regrettée Trisha Brown. À cette remarque, tout analyste du mouvement pourrait ajouter en quelque sorte : « je veux savoir ce que je regarde et comment je regarde ». L'analyse du mouvement est une pratique fondamentalement empirique qui constitue l'un des savoirs incorporés par les danseurs et danseuses sans que cela soit toujours su ou reconnu en dehors du studio ou de la scène. Cette force de la pratique explique sans doute que le domaine se trouve en quelque sorte en jachère d'écrits théoriques. Mais, il faut bien dire que dans le champ des sciences humaines et sociales en France la question du geste humain est souvent occultée par le recours au concept de « corps » qui n'aide pas toujours à en penser la complexité³.

Un peu d'histoire

- 4 Des philosophes de l'antiquité (Aristote, Galien...) jusqu'au début du XIX^e siècle, l'observation du mouvement sert surtout à des fins de connaissances anatomiques, d'abord sur les animaux, puis sur les hommes. La chronophotographie développée par le médecin, physiologiste et photographe français Étienne-Jules Marey (1830-1904), au courant du XIX^e siècle, marque un tournant important dans l'étude du mouvement animal et humain. En effet, cette innovation technique permet d'obtenir des images qui décomposent le mouvement, donnant ainsi accès à des phénomènes complexes que leur rapidité ne permettait pas d'observer à l'œil nu⁴. Elle marque le début de l'analyse biomécanique du mouvement qui trouvera, notamment, un écho privilégié dans le domaine sportif pour optimiser les performances des athlètes.
- 5 Dans le champ artistique, c'est au chanteur et pédagogue français François Delsarte (1811-1871) que l'on doit les débuts d'une approche qualitative du geste expressif dans le domaine théâtral. Tout en s'intéressant aussi à l'anatomie humaine, l'objectif de son travail est bien différent de ses contemporains scientifiques orientés vers la compréhension physiologique du mouvement dans un but surtout médical. Il s'agit pour lui de décomposer le comportement humain en unités d'action porteuses de significations expressives, le geste représentant « la traduction d'un mouvement intime⁵ ». Ses enseignements ont eu une influence déterminante sur les arts de la scène en Occident, et plus particulièrement aux États-Unis qui connurent « une véritable *Delsartemania*⁶ » vers la fin du XIX^e siècle. Les pionniers de la danse moderne américaine, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis et Ted Shawn, ont baigné dans le delbartisme et cette approche expressive du geste ou encore son « Esthétique

appliquée » comme aime à l'écrire Franck Waille⁷, inspirera également nombre d'artistes en Europe comme, par exemple, Janine Solane (1912-2006), adepte de la danse libre en France ou encore Rudolf Laban, artiste et théoricien du mouvement en Allemagne. Ayant traversé les enseignements de la danse classique et de la danse libre, Janine Solane développe une méthode dans son école baptisée « Maitrise de danse Janine Solane » qui « enseigne des mouvements qui vont dans le sens du "développement naturel du corps" de l'enfant⁸ ». De son côté, Laban a été en contact avec le travail de Delsarte lorsqu'il séjournait à Paris entre 1900 et 1908 et en aurait reconnu l'aspect stimulant. La filiation entre ces trois pionniers de l'analyse expressive du mouvement (Delsarte, Solane et Laban) se retrouve dans leur conception partagée d'une appréhension globale de la personne, ainsi que dans leur quête d'un geste « authentique », capable de refléter notre impulsion intérieure. Les empreintes laissées par les circulations internationales du delbartisme ont cependant été peu étudiées et nécessiteraient de plus amples recherches historiques. L'article de Polina Manko sur « Sur les traces de Delsarte. Les circulations de la "science du geste expressif" dans la danse moderne russe (1910-1920) » arrive à point nommé pour nous offrir un début de défrichage sur des lignages méconnus d'artistes russes se référant aux enseignements de Delsarte au début du XX^e siècle. Cet article révèle notamment l'influence des théories et des pratiques issues du delbartisme auprès de différents milieux artistiques (danse moderne, danse classique, théâtre, opéra) ainsi que l'existence d'un laboratoire choréologique ayant pour mission l'analyse du geste selon les lois du mouvement élaborées par Delsarte.

- 6 Si nous devons à Delsarte la prise en compte du corps, nouvelle pour l'époque, dans le travail de l'acteur, ainsi que l'analyse systématique du mouvement humain dans une visée expressive⁹, Laban représente celui qui a identifié et raffiné les différents paramètres qui caractérisent les fluctuations dynamiques et la singularité expressive du mouvement de chacune, travail rassemblé dans son système de l'*Effort*. L'ingéniosité et la pertinence de sa théorie est telle qu'elle constitue, à l'heure actuelle, une référence internationalement reconnue pour le travail expressif du danseur et de l'acteur. Intéressé avant tout par l'ouverture des possibilités qualitatives, expressives et relationnelles¹⁰, son travail est également intégré dans les pratiques de thérapie par la danse et le mouvement, et plus largement dans certaines approches psychologiques.
- 7 Par ailleurs, il est important de souligner la proximité de pensée et de pratique entre l'analyse du mouvement et le champ de l'éducation somatique. Si le terme « *somatic*¹¹ », ne fut proposé par le philosophe américain et praticien de la méthode Feldenkrais, Thomas Hanna, que vers la fin des années 1970, c'était en fait pour rassembler, sous une appellation commune, une multitude de pratiques à l'œuvre depuis le début du XX^e siècle partageant un intérêt certain pour une écoute sensible de l'expérience corporelle. Les pionniers en analyse expressive du mouvement que furent Delsarte et Laban influencèrent indubitablement la pensée occidentale sur le corps et le mouvement et, par le fait même, les fondateurs des diverses méthodes somatiques qui virent le jour à cette époque¹². Réciproquement, les pratiques d'éducation somatique imprégnèrent de leur vision holiste et intégrée les approches d'analyse du mouvement utilisées notamment par les danseurs.
- 8 Les ascendances historiques, telles que présentées sur la page du site internet de l'association Accord cinétique affichent très clairement cette double filiation entre théoriciens du mouvement et pratiques somatiques :

« [L'AFCMD] se nourrit des travaux des grands pionniers et théoriciens du mouvement tels E.-J. Dalcroze, F. Delsarte et R. Laban et des concepteurs de pratiques corporelles à visée éducatives ou thérapeutiques comme : F.M. Alexander, G. Alexander, I. Bartenieff, B. Bainbridge Cohen, Dr. L. Ehrenfried, M. Feldenkrais, E. Gindler, F. Hellès, L. Sweigard, M. Todd...¹³ »

- 9 Nous pouvons aussi déceler, dans la manière dont les praticiens AFCMD actuels définissent leur approche, à savoir comme prenant « en compte la dimension fonctionnelle et expressive du corps "sujet" pour aller vers l'autonomie d'une organisation optimum du mouvement¹⁴ », une tentative pour résoudre une tension entre efficacité et expressivité du geste, existant depuis les premiers écrits de Noverre¹⁵ au XVIII^e siècle. Cette préoccupation pour une intégration autant fonctionnelle qu'expressive du geste se retrouve également au cœur de la méthode américaine *Bartenieff/Fundamentals* élaborée par Irmgard Bartenieff autour du concept de « connexité¹⁶ ». Ce point reflète très concrètement l'influence de la « philosophie somatique » sur son pendant analytique.

Le geste et sa perception

- 10 En général, celui ou celle qui regarde le geste dansé en a une perception globale ; il ou elle reçoit le geste d'un bloc sans chercher à en distinguer certains constituants. Par contre, au sein de l'expérimentation, l'observation et la lecture du geste¹⁷ sont au cœur de la pratique de l'interprète. Apprentissage technique, atelier de création chorégraphique, travail de composition, de répétition, d'entraînement, de transcription etc., les *travails*¹⁸ du danseur font la part belle à la lecture du geste et les danseurs et danseuses en sont les éminents spécialistes. La lecture du geste est cette tentative, pour celui qui bouge comme pour celui qui regarde bouger, d'appréhender sensiblement un phénomène (le mouvement d'un ou plusieurs sujets) pour ensuite l'analyser et chercher à rendre compte de ses multiples enjeux. « Décrire c'est : percevoir, identifier, désigner [...] » expliquait le philosophe Michel Bernard¹⁹, « l'analyse consiste à chercher ce qui rend possible le phénomène, ses conditions de possibilité ». Aux trois stades de la description succéderait donc l'analyse, qui consisterait non pas à décortiquer un fait (un geste dansé, une attitude, une marche, etc.) mais à chercher ce qui rend possible le phénomène. Dans le champ étendu de l'analyse du mouvement, les pratiques mettent en jeu le triple processus de la description (percevoir, identifier, désigner). À ce triptyque, il convient d'adjoindre le paramètre de l'observation, comme le suggère l'article de Nicole Harbonnier, Geneviève Dussault et Catherine Ferri, « Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-analyse du mouvement (OAM) », car comment identifier sans observer ? Tout processus de lecture du geste – le meilleur exemple demeurant l'apprentissage d'une technique de danse – repose sur le primat du regard ; le potentiel d'observation du sujet regardant peut être développé, nourri, enrichi, éduqué. C'est à cela que s'attellent les analystes du mouvement dans leur pratique professionnelle, avec les outils divers dont ils ont l'usage (biomécanique, système de notation, approche qualitative, etc.). Ce que l'on peut appeler « l'approche complexe du geste expressif », développée par Hubert Godard au sein du département Danse de l'université Paris 8 recherche comment et à quelles conditions le phénomène (tel mouvement, dansé ou non) peut être « perçu » comme ceci, « observé » comme cela, « identifié » de cette façon et « nommé » de telle autre pour finir par faire sens (pour celui qui bouge comme

pour celui qui regarde). Toutes les perspectives de cette vaste mouvance qu'est « l'analyse du mouvement » sont complémentaires ; à ce titre la proposition des auteurs de cet article, en partie fondée sur les topiques godardiennes²⁰, offre une voie de dialogue entre les différents champs de notre domaine.

- 11 Une caractéristique de l'analyse du mouvement, telle que pratiquée par les danseurs aujourd'hui, réside dans la reconnaissance de l'importance de l'activité perceptive, pour celui qui bouge comme pour celui qui regarde. Chez le danseur, l'éveil des sensations, la prise d'informations en amont du geste, le guidage de l'attention vers les informations pertinentes, fondent une grande partie de son travail. Chez l'observateur, les phénomènes d'empathie kinesthésique²¹, la prise de conscience de ses filtres perceptifs ainsi que la dimension fondamentalement subjective et créative²² de son activité de lecture et d'analyse du geste sont reconnus et assumés. Tout geste est sous-tendu par une perception²³ ; une intrication intime entre sentir et se mouvoir fonde notre rapport au monde et, comme le savent les danseurs et danseuses, nos sens ne fonctionnent pas de manière isolée l'un de l'autre ; la perception fonctionne de façon croisée, enchevêtrée²⁴. Il en est de même pour la perception du geste dansé par le regardeur ; les tactiques perceptives opèrent dans une mise en tension générale de tout son corps. Être attentif, c'est non seulement voir, mais aussi entendre ou sentir, voir avec ses oreilles et ses centres d'équilibre, avec la tension de ses muscles. Dans le jeu des enchevêtrements sensoriels qui sont au cœur des ateliers du sentir mis en œuvre par les analystes du mouvement, le regard, le toucher et le sens kinesthésique sont souvent privilégiés. Mais nous présentons ici une proposition qui a le mérite de redonner toute sa place au sonore. En effet, l'article d'Andrea Giomi, « L'écoute du geste et sa perception. Pour une lecture sonore du mouvement dansé à partir de la sonification en temps réel », nous présente une perspective d'analyse susceptible d'enrichir considérablement la lecture du geste en faisant appel à la rétroaction sonore, venant compléter la visualisation du mouvement. En quelque sorte, la *sonification* de l'expressivité, apte à favoriser le repérage des *habitus* sensori-moteurs chez le praticien, constitue un nouvel outil pour affiner la lecture des qualités de mouvement et donc ouvrir le regard sur les œuvres chorégraphiques. Il y a fort à parier que le développement d'une telle perspective permettrait également d'articuler les concepts bernardiens de *musicalité* et d'*orchésalité*.
- 12 Les différentes perspectives et pistes de recherche en analyse du mouvement/lecture du geste ont toutes pour vocation d'interroger-nourrir les dynamiques de la création du geste et comment ce dernier fait sens pour le bougeur ou le regardeur. Ces approches, destinées à ouvrir le regard sur la danse, incluent obligatoirement une dimension de retour sur expérience qui va permettre, au praticien comme au spectateur, de dire ce que la danse lui fait. D'où son importance dans le champ de l'esthétique et son apport considérable pour le champ de l'analyse des œuvres chorégraphiques et de la critique.

Applications de l'analyse du mouvement

L'analyse d'œuvres

- 13 La question de l'*embodiment*²⁵ (incorporation) est centrale dans la plupart des systèmes d'analyse de mouvement. C'est en effet à travers l'expérience vécue et la pratique que ces systèmes viennent encourager une compréhension des habitudes motrices, affiner

les perceptions surgies lors de l'exécution d'un geste ou renouveler les sensations et les imaginaires qui l'accompagnent. L'élaboration de ces savoirs incorporés va de pair avec la construction d'un « regard », c'est-à-dire d'une attitude empathique à observer et à interpréter les dynamiques gestuelles de la corporéité de l'autre. Pour reprendre l'expression d'Hubert Godard, il s'agit d'une véritable « école du regard²⁶ ». Cette propension à l'observation du geste d'autrui, qui se cultive patiemment en studio, peut prendre l'œuvre chorégraphique comme objet d'étude. Orientant la lecture sur le travail singulier d'une interprète – ou bien d'un groupe d'interprètes – elle invite à saisir avec finesse les gestes et les dynamiques à l'œuvre lors d'un spectacle, laissant émerger ce qui relève de la production d'un sens singulier propre à la corporéité du danseur. Si le spectacle *in vivo* reste incontestablement le moment privilégié de toute lecture et analyse, la saisie plus subtile des gestes et des dynamiques se fait le plus souvent à partir de l'outil vidéo²⁷, qui permet à l'observateur de revenir sur une même séquence, de varier les conditions de réception, les choix de lecture et de fabriquer des « trames personnelles²⁸ ».

- 14 L'article de Valentina Morales « Le solo de Pina Bausch dans *Danzón* (1995)... ou comment j'ai oublié les poissons » illustre de manière significative le rôle des stratégies perceptives mobilisées lors de l'analyse d'œuvres et montre ce que l'attention accordée au détail et aux processus de mise en mouvement peut apporter non seulement à l'étude d'une œuvre mais plus largement à l'étude d'un style chorégraphique. L'auteure fait le choix de s'attarder sur le solo de Pina Bausch dans l'œuvre *Danzón*, qui, par un processus métonymique, est perçu comme révélateur de la totalité de la pièce chorégraphique. Plutôt que de se focaliser sur la lecture d'une occurrence et/ou d'une interprétation singulière, qui s'imposerait comme point de référence à l'analyse, elle privilégie plusieurs occurrences du même solo. À côté de trois versions intégrales conservées dans les archives de la compagnie, elle mobilise deux extraits de films ainsi que la version dansée *en vivo* par Aleš Čuček, qui permet à l'auteure d'expérimenter une véritable « immersion sensorielle ». C'est l'étude attentive de ces diverses occurrences du même solo qui lui permet de faire émerger les composants gestuels fondateurs de l'esthétique de Pina Bausch, c'est-à-dire l'ensemble de traits qui composent son langage kinesthésique et qui sont partagés par tous les interprètes de la compagnie. L'analyse a d'ailleurs le mérite de prendre en compte le contexte de l'œuvre et tous les éléments scéniques – la musique, le costume, le public – qui la composent, et qui affectent et déterminent le geste exécuté. S'il est vrai que les systèmes de lecture du mouvement peuvent, dans certains cas, « éloigner de la perception globale, relative et extérieure du spectacle²⁹ », l'article de Valentina Morales démontre que ce n'est pas toujours le cas, et que la lecture et l'analyse peuvent se faire « en situation ».
- 15 Un deuxième article de ce numéro, coécrit par Francine Alepin et Manon Levac, « Que fait le corps au dire, et le dire au corps ? Regards croisés sur la relation corps-voix-texte dans trois œuvres chorégraphiques », se confronte à l'analyse d'œuvres chorégraphiques. À partir d'une approche comparative axée cette fois-ci sur trois œuvres distinctes – *Sente* de Lucie Grégoire, *Between* de Marie Béland et le tableau final de *Gustavia* de Mathilde Monnier et La Ribot –, les auteures interrogent la manière dont les mouvements des interprètes interagissent sur scène avec le texte et la voix. Le processus d'interaction entre ces éléments est au cœur de l'étude. Mobilisant un ensemble hétérogène de techniques gestuelles et de systèmes de lecture du mouvement acquis lors de leur parcours, les deux auteures retracent certaines séquences

significatives de chaque spectacle, pour en éclairer les dispositifs à l'œuvre. Chacune de ces lectures se focalise sur la manière dont la corporéité de l'interprète suit ou, à l'inverse, bouscule le texte, dans un dialogue incessant et mutuel, offrant au lecteur des exemples spécifiques de dispositifs d'interactions corps-voix-texte.

- 16 Bien que ces deux articles diffèrent par leur corpus et leur visée, ils contribuent à mettre en lumière un certain nombre de points qui se situent au cœur d'une analyse d'œuvres pensée comme exercice qui prolonge et matérialise la relation kinesthésique instaurée par l'œuvre avec son spectateur³⁰. Ces articles invitent ainsi, entre autres, à questionner les critères de sélection des extraits étudiés, le type d'approche comparative mise en place, les régimes attentionnels et perceptifs mobilisés et la diversité de lexique et de langage à l'œuvre. Le recours à une approche comparative, assez courant dans ce domaine, structure ces deux études de cas. Ce faisant, les auteurs nous rappellent que toute lecture qualitative du geste est fondamentalement une « pensée du relatif », soumise à un point de comparaison, qu'il soit explicite ou implicite. Alors qu'il est très difficile de définir une qualité gestuelle en soi, la comparaison par ressemblance ou dissemblance permet au regard d'apprécier les écarts esthétiques, et par là les éléments constitutifs d'un geste. C'est dans ce sens que le choix des extraits étudiés dans chacun de ces articles est fort important, car il devient terrain privilégié de comparaison perceptive.
- 17 Ces deux textes mettent également à l'épreuve la tension entre voir et éprouver, entre expérience visuelle et expérience esthétique, dont l'exercice de la description doit toujours s'accommoder. Ils nous rappellent que le choix du vocabulaire pour lire et dire le geste est fondamental dans ce type d'exercice. Débiteur du degré d'implication de l'auteur-praticien, qui convoque à sa guise les divers systèmes descriptifs et analytiques à sa disposition, le choix d'un certain discours décide de la transformation de « l'œuvre chorégraphique en objet linguistique³¹ ». Transformation qui se veut métamorphose. Et pourtant, bien que « la danse ne se confonde pas avec son analyse, qui n'est qu'un point de vue³² », cet objet linguistique s'avère essentiel car il assure communication et partage. Toujours partiel et inachevé, il a toutefois le mérite d'encourager la parole autour du geste, et d'ouvrir ainsi des interrogations sur les dimensions politiques, sociales ou culturelles du mouvement et de sa perception au sein de l'œuvre chorégraphique.

L'analyse de pratiques

- 18 Plusieurs champs de pratiques peuvent être également irrigués et nourris³³ par l'analyse du mouvement : nos outils et nos interrogations peuvent être mis à l'épreuve de pratiques pédagogiques, bien entendu, mais également être utiles à l'analyse de processus de création chorégraphique³⁴, de pratiques d'auditions, de répétitions, de *training* ainsi que de pratiques sociales, telles que les bals. Dans le champ de la reprise d'œuvres chorégraphiques et de la transmission du geste dansé, l'article de Fabien Monroe et Romain Panassié, « Dialogue autour de *Set and Reset* de Trisha Brown : incorporer, transcrire et transmettre un geste dansé », nous plonge dans la pensée vivante de praticiens-notateurs en dialogue. Dans cette exploration du processus d'écriture d'une partition en système Benesh, AFCMD et notation se renforcent afin d'affiner encore la subtilité de concepts nés de la pratique (comme entre *reach* et *land*, par exemple) et nourrir les interrogations sur la transmission des répertoires chorégraphiques, très vivantes dans le milieu de la danse.

- 19 L'analyse du mouvement comporte également une fonction éducative qui ne s'est pas démentie tout au long de son développement. Rappelons que le retentissement des travaux de Delsarte au-delà du monde artistique est probablement dû à son talent de pédagogue visionnaire qui avait compris la portée formatrice du mouvement par l'engagement global qu'il suscitait chez la personne. Comme le souligne Franck Waille : « Au cœur de cette pédagogie artistique, il y a donc l'idée de ne jamais séparer le rationnel du sensible, le théorique de la pratique, l'intellectuel de l'artistique³⁵. » Dans la même ligne de pensée, Laban, pour qui le mouvement représentait « l'un des éléments les plus puissants de la construction corporelle et mentale de l'homme³⁶ », a œuvré activement pour introduire l'enseignement de la danse dans les écoles en Angleterre dès 1937, en raison, écrit-il, de « l'effet bénéfique de l'activité créatrice de la danse sur la personnalité de l'élève³⁷. » Plus près de nous, l'AFCMD affiche clairement sa mission éducative en l'associant étroitement à la fonction préventive à l'origine de son émergence³⁸, sans oublier sa visée artistique³⁹. Souvenons-nous, à ce sujet, que l'AFCMD a été élaborée au début des années 1990 spécifiquement pour la formation préparatoire au diplôme d'état des professeurs de danse, pour être ensuite intégrée dans les institutions de formation du danseur⁴⁰. L'analyse du mouvement offre effectivement de réelles occasions d'apprentissage. En effet, le seul fait d'identifier et de mettre en mots les composantes du mouvement permet d'une part, de jouer avec et donc de se renouveler et, d'autre part, de comprendre et de communiquer sur son propre mouvement comme sur le mouvement de l'autre. Cela fait écho aux réflexions de la chercheuse en histoire et esthétique de la danse, Laurence Louppe, qui souligne la nécessité de l'analyse du mouvement pour l'étude de l'art de la danse :

« [...] l'essentiel de la poétique en danse, relève sans doute moins d'une approche esthétique, qui est la nôtre, que des savoirs sur le mouvement et des modes d'analyse qui en observent et les fonctions et les finalités. La kinésiologie⁴¹, les différentes méthodes d'analyse du mouvement sont plus indispensables encore à l'étude de l'art de la danse que la linguistique ne l'est aux études littéraires⁴². »

- 20 L'analyse du mouvement fournit ainsi des outils précieux, non seulement aux différents métiers de la danse (danseur, chorégraphe, enseignant, analyste, chercheur...), mais aussi à toute personne engagée dans une exploration qualitative du mouvement, peu importe son domaine d'action. L'article d'Évelyne Clavier, « Mettre en mots les gestes dansés et leur donner du sens en ULIS TFC⁴³ », permet d'illustrer ce potentiel éducatif au sens large. L'auteure de cet article raconte une expérimentation dans laquelle l'observation et l'analyse du mouvement dansé ont permis à des enfants en situation de handicap scolarisés en collège de s'approprier certains processus cognitifs qui ont favorisé leurs apprentissages scolaires. Ces processus cognitifs concernent notamment des compétences spatio-géométriques ainsi que langagières orales et écrites. L'intérêt de ce texte est de faire ressortir l'acquisition de compétences transversales rarement abordées de manière si explicite.
- 21 Les savoirs développés par l'approche qualitative du mouvement ont, nous l'avons déjà évoqué, intéressé d'autres domaines que celui de l'art. Si les travaux de Delsarte étaient destinés, en premier lieu, au travail de l'acteur au théâtre et du chanteur à l'opéra, ils ont trouvé des applications dans d'autres domaines comme l'art oratoire public, que ce soit, par exemple, dans le champ de la politique ou des métiers de la justice. Laban, de son côté, a développé sa théorie de l'*Effort* au moment où il a été sollicité par une usine d'armement de Manchester pour faciliter les gestes des ouvrières, obligées de remplacer les hommes partis à la guerre. Aujourd'hui, l'application de son travail

investit, par exemple, le champ de la communication non verbale⁴⁴, l'interaction humaine et le management en entreprise par une pratique dérivée du *Laban Movement Analysis*, le *Movement Analysis Pattern*⁴⁵ élaboré par Warren Lamb, proche collaborateur de Laban, ou encore la capture du mouvement⁴⁶, la robotique⁴⁷ et le film d'animation⁴⁸. Par ailleurs, nous notons aussi le mouvement inverse, à savoir une infiltration du monde quotidien vers la pratique artistique. C'est ainsi que le « mouvement pédestre⁴⁹ » a envahi les pratiques de performance dans les années 1960 aux États-Unis, combinant bien souvent danse, théâtre et arts visuels. Le texte de Léa Andreolety, Laura Fanouillet, Gretchen Schiller, « Partitions performatives, variations autour de la main », intègre ce double mouvement entre geste quotidien et analyse du mouvement dans la pratique artistique, offrant au chercheur ou à la chercheuse en danse une occasion de faire valoir son expertise au-delà de son domaine. Le texte nous propose une étude à trois voix de mouvements de la main dans trois situations différentes – le geste de « l'infirmière qui cherche dans sa blouse, celui d'un danseur flamenco frappant le *compás* et celui d'un yogi pratiquant l'*añjali mudrā* » – avec, comme objectif commun, de développer de « nouveaux points de vue au sein du geste connu », pour utiliser les mots des autrices de l'article.

Autres possibles...

- 22 Les articles de ce numéro offrent un aperçu de la variété de recherches menées actuellement dans le champ de l'analyse du mouvement en danse. Tout en ouvrant des questionnements riches et diversifiés – que les pages de cet éditorial ont tenté de mettre en lumière – le nombre réduit d'articles ne permet pas d'offrir un panorama exhaustif des potentialités de cette approche, se limitant davantage à en donner un avant-goût. Un certain nombre d'objets d'étude propres au champ de la danse, comme les danses sociales et rituelles par exemple, ou les danses urbaines, ne sont pas représentés dans ce numéro. De même, l'incursion dans des champs disciplinaires voisins qui s'intéressent à la danse ou plus largement à l'étude du geste et de la motricité, est très limitée. Et pourtant, certains de ces objets d'études ou champs disciplinaires pourraient instaurer un dialogue fructueux avec les divers systèmes d'analyse du mouvement et ouvrir des synergies encore peu explorées et riches en potentialités.
- 23 Citons à ce propos l'anthropologie, et plus particulièrement l'anthropologie de la danse ou l'anthropologie sensorielle, qui pourraient bénéficier de ces systèmes de lecture pour étudier les changements survenus au sein de certaines danses ou cérémonies traditionnelles. Ils pourraient aider à nommer plus précisément la manière dont les cultures, et les mouvements qui les représentent, changent autant dans le temps – par l'inexorable répétition et passation des savoirs – que dans l'espace, suite aux nouveaux contextes d'inscription induits par la globalisation⁵⁰. Sollicités de manière complémentaire aux méthodologies sur lesquelles repose l'anthropologie, ces outils permettraient par exemple de repenser concrètement la catégorie de « tradition » et de « traditionnel », trop souvent associée, sans en questionner les implications, aux pratiques non occidentales. En plus, les divers systèmes d'analyse du mouvement permettraient de décentrer le regard habituellement porté sur ces danses, les affranchissant de l'étude des liens sociétaux et culturels et les confrontant enfin à une lecture esthétique et sensible, dont elles sont souvent et injustement exclues⁵¹.

- 24 La lecture et l'analyse du mouvement pourraient également venir compléter les méthodologies propres aux études en musicologie. Du point de vue de l'*embodiment*, ces outils pourraient aider les instrumentistes ou les chanteurs à peaufiner leur dynamique posturale ainsi que l'exécution de leurs gestes, les rendant plus efficaces vis-à-vis du son produit. Du point de vue théorique, cette approche pourrait instaurer d'autres dynamiques de lecture et d'analyse des œuvres musicales, orientant l'attention du chercheur autant sur la production du son que sur le geste qui le donne à entendre. Il suffirait de citer ici, à titre d'exemple, l'importance que revêtirait l'application de cette approche dans l'étude du théâtre-musical du XX^e et XXI^e siècle, cette forme artistique hybride où le geste a une importance décisive car il agit directement sur la forme esthétique produite. Enfin, un ensemble de notions partagées, comme celles de mouvement, d'écoute ou d'écriture, pour n'en citer que les plus importantes, peuvent donner lieu à des échanges féconds⁵², enrichissant et stimulant le débat autour de ces notions, autant d'une perspective pratique que théorique.
- 25 L'ergologie, ainsi que la clinique de l'activité, sont d'autres domaines d'études qui pourraient tirer profit d'un dialogue étroit avec les diverses approches d'analyse du mouvement. Ces deux disciplines, qui s'intéressent aux situations de travail, et plus largement à toute activité humaine, pourraient profiter de certains systèmes d'analyse du mouvement pour examiner attentivement le « faire / agir » des individus, la quantité d'effort déployée dans une activité ainsi que son efficacité. Rappelons que dans les années 1940, le chorégraphe Rudolf Laban et l'industriel Frederick Lawrence⁵³ s'étaient déjà intéressés à l'activité humaine au sein d'une situation de travail, à travers un projet destiné aux ouvriers et ouvrières de plusieurs usines britanniques. C'est en partant de l'observation de l'activité de ces travailleurs et travailleuses, de la rythmique de leurs mouvements et de leurs volumes (*shape*), que Laban et Lawrence ont mis au point un système visant à améliorer l'efficacité de la production industrielle, utilisable également à des fins expressives et communicatives. Renouer ces liens, mettant au premier plan l'observation attentive du geste et son efficacité dans le cadre de la vie sociale et subjective pourrait apporter une contribution utile aux recherches menées par ces disciplines et encourager une transformation profonde des formes d'activité et de vie.
- 26 De manière assez similaire, les outils de lecture et d'analyse du mouvement pourraient venir enrichir les savoirs et savoir-faire méthodologiques de la psychologie et de certains autres champs du soin, favorisant par là une meilleure prise en compte de la corporéité du patient et de la relation intersubjective, ou bien intercorporelle, qui se dessine lors des rencontres thérapeutiques. Si « écouter quelqu'un [...] exige de la part de celui qui écoute, une attention ouverte à l'entre-deux du corps et du discours⁵⁴ », comme le rappelle Barthes, les outils d'analyse du mouvement pourraient s'avérer un outil précieux pour saisir ce que les patients ne disent pas, l'important étant en effet non pas *ce qui est dit*, mais *celui qui parle*. Cette approche permettrait finalement de replacer la corporéité et l'interaction entre sujets au cœur de l'acte thérapeutique, afin d'approcher autrement les difficultés soulevées par les patients.
- 27 Cette conclusion se veut une ouverture : une invitation à imaginer de nouvelles collaborations et de nouvelles synergies, qui restent pour la plupart encore inexploitées. Bien d'autres champs de recherches, qui d'une manière directe ou indirecte s'intéressent à la corporéité et à la motricité de l'individu, pourraient bénéficier de l'interaction et de l'échange avec les diverses approches d'analyse du

mouvement. La collaboration avec d'autres disciplines et l'émergence de nouveaux terrains et objets de recherche permettraient non seulement d'ouvrir de nouvelles pistes sur la manière d'« observer, analyser et dire le geste », mais également de générer des réflexions théoriques et des protocoles d'investigation inattendus. L'enrichissement ne pourra qu'être réciproque.

NOTES

1. Cf. <https://labaninstitute.org/about/labamovementanalysis/>, page consultée le 22 septembre 2021.
2. Cf. <http://www.ideokinesio.com>, page consultée le 22 septembre 2021.
3. BERNARD Michel, *Le Corps* [1976], Paris, Seuil, 1995. Voir aussi ROQUET Christine, « La danse, une affaire de corps ? », in *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse (CND), 2019, pp. 21-41.
4. BROSSOLLET Jacqueline, « Marey Étienne-Jules - (1830-1904) », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/etienne-jules-marey/>, page consultée le 22 septembre 2021.
5. WAILLE Franck, *La méthode somatique expressive de François Delsarte*, Lavérune, L'Entretiens, 2016, p. 36.
6. *Ibid.* p. 35.
7. *Ibid.* p. 52.
8. SEBILLOTTE Laurent, « Janine Solane, pour une danse plus humaine », 2012, p. 4, [en ligne], http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/janine_solane.pdf, page consultée le 22 septembre 2021.
9. *Ibid.* p. 35.
10. HARBONNIER Nicole, DUSSAULT Geneviève, FERRI Catherine, « 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*, « Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie) », n° 5, 2016, [en ligne], <https://journals.openedition.org/danse/1404>, page consultée le 22 septembre 2021.
11. «... the body as perceived from within by first-person perception», in HANNA Thomas, «What is Somatics ?», *Somatics, Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, n° 4, vol. 5, 1986, [en ligne], <https://somatics.org/library/htl-wis1>, page consultée le 22 septembre 2021.
12. Par exemple, Mathias F. Alexander, fondateur de la méthode d'éducation somatique éponyme, reçut les enseignements de Delsarte pendant sa formation ; Irmgard Bartenieff, théoricienne de la danse, danseuse, chorégraphe, physiothérapeute et pionnière de la danse-thérapie, fut une élève puis une collaboratrice de Laban.
13. Cf. <http://afcmd.com/page/11/qui-sommes-nous>, page consultée le 22 septembre 2021. Voir aussi ROQUET Christine, *Vu du geste*, op. cit., pp. 15-18 et pp. 33-34.
14. *Ibid.*
15. NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760.
16. HACKNEY Peggy, *Making Connections Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*, New York, Gordon and Breach, 1998.
17. ROQUET Christine, « Lire le geste dansé », in, op. cit., pp. 116-141.

18. Nous empruntons l'expression au premier volume de *Travails : métiers : journal collectif et proliférant*, « Le corps », n° 1, Paris, éd. Les Musiques de la Boulangerie, automne 2010.
19. Rencontre avec les étudiants, université Paris 8, Saint-Denis, juin 2007.
20. Le couple corps-enveloppe/corps-instrument ; le couple fond(s)/figure ; la théorie des quatre structures de la corporéité ; le quatuor fonction haptique/fonction tonique/fonction phorique/fonction éthique, par exemple. Cf. ROQUET Christine, *op. cit.*
21. GODARD Hubert, « L'empire des sens... La kinésiologie, un outil d'analyse du mouvement », in *Danser maintenant*, vol. 4, Bruxelles, CFC Éditions, « Arts Vivants », 1990, pp. 101-105. Voir aussi ROQUET Christine, « Émotion(s) », in *op. cit.*, pp. 170-201.
22. MOORE Carol-Lynne, DEICHER Cate, « Observation as a Creative Process », in *Proceedings of the Seeing, Doing and Writing Movement Conference*, Southern Illinois University Edwardsville, USA, 15-18 juillet 2004, HUMANUS Motus ed., pp. 7-17.
23. ROQUET Christine, « Sentir et imaginaires du geste », in *op. cit.*, pp. 81-115.
24. Cf. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, CN D, 2001, pp. 95-100 ; DE VIGNEMONT Frédérique, « A Multimodal Conception of Bodily Awareness », *Mind*, n° 492, vol. 123, 2014, pp. 989-1020 ; REYNOLDS Dee, « Hearing Touch and the Art of Kinaesthetic Crossmodality », in VEROLI Patrizia, VINAY Gianfranco (dir.), *MUSIC-DANCE: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, New-York, Routledge, 2017, pp. 222-234.
25. ADRIEN Baptiste, « Embodiment », in ADRIEN Baptiste, CORIN Florence, *De l'une à l'autre : composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse, 2010, pp. 65-67.
26. Brochure du CN D pour la formation de formateurs en AFCMD (janvier 2001 à juin 2003).
27. ROQUET Christine, *op. cit.*, pp. 123-125.
28. GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse : partitions pour le regard*, Pantin, CN D, 2020, p. 94.
29. *Ibid.*, p. 97.
30. PERRIN Julie, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Paris, Les presses du réel, 2012, p. 19.
31. GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *op. cit.*, p. 98.
32. *Ibid.*
33. Sur ce concept, voir JULLIEN François, *Nourrir sa vie*, Paris, Seuil Essais, 2005.
34. ROQUET Christine, *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Paris, Séguier, 2009. Voir aussi SCHULMANN Nathalie, CHABRIER Renaud, « Critères d'observation et d'analyse comparative dans la création "Luisance" (2008), chorégraphie d'Alban Richard », *Synthèse du projet soutenu par le dispositif Aide à la Recherche et au Patrimoine en danse 2010*, Pantin, CN D, 2010.
35. WAILLE Franck, *La méthode somatique expressive de François Delsarte*, *op. cit.*, p. 86.
36. LABAN Rudolf, *La danse moderne éducative*, traduction et présentation par Jacqueline Challet-Haas et Jean Challet ; postface de Valérie Preston-Dunlop ; traduit de l'anglais par Anne-Laure Vignaux, Bruxelles, Éditions Complexe, [Paris], CN D, 2003, p. 23
37. *Ibid.* p. 27.
38. « L'exigence de prévention sanitaire est devenue une préoccupation majeure de tous les acteurs de l'enseignement de la danse dans notre pays. [...] L'objectif de prévention sanitaire est celui que le Gouvernement et le Parlement ont mis en avant pour justifier le principe d'une réglementation de l'activité rémunérée de professeur de danse ». SADAoui Marc, *L'enseignement de la danse: qualification des enseignants, formation et devenir des danseurs professionnels*, Paris, La documentation française, 2002, p. 12.
39. « Élaborée dans un objectif préventif, éducatif et artistique, l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD), interroge l'intention du geste et l'organisation posturale de la personne, dans un contexte d'action défini, en instaurant un dialogue ouvert avec l'imaginaire du mouvement. », in <http://afcmd.com/page/11/qui-sommes-nous>, site cité.

40. Module « Science et connaissance sur le corps », Bac Série Techniques du Théâtre de la Musique et de la Danse ; Diplôme national supérieur professionnel (DNSP) de danseur (CNSMD, École de danse de l'Opéra national de Paris).
41. Ce terme, utilisé par Laurence Louppe, renvoie à son sens étymologique « science du mouvement » et non à une méthode de rééducation fonctionnelle.
42. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 21, cité dans HARBONNIER Nicole, « Représenter le mouvement pour le transformer », in BARBIER Jean-Marie, DURAND Marc (dir.), *Représenter/transformer. Débats en analyse des activités*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 103.
43. Unité localisée pour l'inclusion scolaire (ULIS) pour troubles des fonctions cognitives (TFC).
44. ROUDPOSHI Kamrad K., SANTOS Luis, ALIAKBARPOUR Hadi, *et al.*, «Parameterizing Interpersonal Behaviour with Laban Movement Analysis — A Bayesian Approach», in *2012 IEEE Computer Society Conference on Computer Vision and Pattern Recognition Workshops*, 2012, pp. 7-13.
45. Au sujet du Movement Pattern Analysis, cf. <https://movescapecenter.com/movement-pattern-analysis/> ; <https://labaninternational.org/scope-of-practice/movement-analysis/what-movement-analysts-do/movement-pattern-analysis/> ; <http://www.warrenlambtrust.org/movement-pattern-analysis.html>, pages consultées le 22 septembre 2021.
46. Cf. NYU Movement, <https://nyumovement.org>, page consultée le 22 septembre 2021.
47. JAEWOO Kim, JU-HWAN Seo, DONG-SOO Kwon, «Application of Effort Parameter to Robot Gesture Motion», in *Proceedings of the 2012 9th International Conference on Ubiquitous Robots and Ambient Intelligence (URAI)*, Daejeon, 26-28 novembre 2012, IEEE, pp. 80-82.
48. VASILESCU M. Alex O., «Human Motion Signatures for Character Animations», in *Proceedings of the ACM SIGGRAPH 2001 Sketches and Applications*, Los Angeles, CA, 2001.
49. BANES Sally, «The Birth of the Judson Dance Theatre: "A Concert of Dance" at Judson Church, July 6, 1962», *Dance Chronicle*, n° 2, vol. 5, 1982, pp. 167-212.
50. FRATAGNOLI Federica, « Modalités d'appropriation, d'incorporation et de ré-signification des savoirs-danser dans un contexte globalisé. Analyse d'un extrait de kathak interprété par Pratap Pawar et Akram Khan », in DESPRÉS Aurore, FREIXE Guy, SANCHEZ Carolane, « Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène », *Skénographie*, n° 6, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, pp. 39-56, [en ligne], <https://journals.openedition.org/skenographie/2898>, page consultée le 5 octobre 2021.
51. FRATAGNOLI Federica, LASSIBILLE Mahalia, *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.
52. Par exemple : MOLL Olga, ROQUET Christine, « Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XX^e-XXI^e siècles », *Filigrane*, n° 21, décembre 2016, [en ligne], <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=774> ; « T. Brown et J.-S. Bach : pour une offrande qui ne soit pas un sacrifice », Conférence de la Semaine des Arts de l'université Paris 8, 2011, [en ligne], <https://www-artweb.univ-paris8.fr/?T-Brown-et-J-S-Bach-Pour-une-offrande-qui-ne-soit-pas-un-sacrifice>, pages consultées le 24 novembre 2021.
53. LABAN Rudolf, LAWRENCE F. C., *Effort. Economy in body movement* [1947], Boston, Plays, 1974.
54. BARTHES Roland, « Écoute », in *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III* [1977], Paris, Seuil, « Tel Quel », 1982, p. 22.

AUTEURS

FEDERICA FRATAGNOLI

Federica Fratagnoli est enseignante-chercheuse en danse à l'Université Côte d'Azur, membre du laboratoire CTTEL (Université Côte d'Azur) et membre associé de MUSIDANSE (Université Paris 8). Alliant les méthodologies propres à l'analyse du mouvement et les techniques micro-phénoménologiques, elle étudie tout particulièrement les pratiques corporelles de l'Inde, et questionne les phénomènes de circulation de ces pratiques, par lesquels de nouveaux modes d'expression des altérités se produisent et se diffusent. Elle a co-dirigé avec Mahalia Lassibille l'ouvrage collectif *Danser contemporain. Gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud* (Deuxième Époque, 2018).

NICOLE HARBONNIER

Nicole Harbonnier, Professeur, Département de danse, Université du Québec à Montréal. Elle est titulaire d'un Doctorat en formation des adultes du Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM-Paris). Elle est membre fondateur du Laboratoire-théâtre en arts vivants interdisciplinaires (LAVI) UQAM. Spécialisée en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD), ses intérêts de recherche portent sur l'analyse du mouvement en arts vivants, l'éducation somatique et l'enseignement de la danse. Elle utilise les méthodologies de l'analyse d'activité et la méthodologie psycho-phénoménologique de l'explicitation.

CHRISTINE ROQUET

Christine Roquet est maîtresse de conférences au Département Danse de l'université Paris 8 Vincennes-St. Denis et membre du Laboratoire MUSIDANSE EA17572. Elle se consacre à l'enseignement et à la recherche en danse depuis le vaste domaine de « l'analyse du mouvement ». L'exploration du champ complexe de l'interaction constitue son domaine de recherche privilégié. Elle vient de publier *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, au Centre National de la Danse (2019).