« L'Analyse du Mouvement Dansé, une danse du regard : l'enseignement d'Hubert Godard » par Nicole TOPIN

Revue Nouvelles de Danse « Incorporer » n°46/47 printemps – été 2001

L'enseignement d'Hubert GODARD c'est d'abord une démarche, unique en son genre, qui croise des approches de domaines différents pour une compréhension en profondeur des mécanismes mis en jeu par l'être qui danse. Hubert GODARD définit lui-même son enseignement comme *une école du regard qui ne morcelle pas le corps mais, au contraire le rend, à travers ses divers modes d'approche, à son destin expressif*[1]. Domaine des sciences « du corps » (anatomie, biomécanique, neurophysiologie,...), domaine des sciences humaines (philosophie, psychologie, psychanalyse, sociologie, anthropologie), domaine esthétique (approche de différents discours sur le corps et sur la danse), domaine analytique (lecture corporelle du mouvement et compréhension des mécanismes à l'œuvre dans le mouvement dansé) et domaine pratique (approche comparative des différentes techniques du mouvement), se répondent, se complètent, se justifient réciproquement pour tenter d'approcher cette globalité complexe qu'est un être dansant.

Pour illustrer cette démarche avec un cas concret, prenons l'exemple d'un danseur exécutant une série de soubresauts. L'observation de ce danseur nous montre que parce qu'il « ferme » le dos (contraction des muscles extenseurs du dos) pendant la suspension il recule de manière involontaire au fur et à mesure des sauts et que la réception est bruyante. L'objectif esthétique, dans cet exemple, étant de valoriser un mouvement sur la verticale, sans déplacement, dans une qualité de légèreté, rebondissante et sans effort, ce danseur a un peu de chemin à faire pour atteindre cet objectif. Comment le croisement des divers modes d'approche, énoncés plus haut, va-t-il pouvoir aider le pédagogue à accompagner le danseur sur ce chemin ?

Par le domaine des sciences « du corps », nous savons que la musculature postérieure du dos (les muscles extenseurs de la colonne vertébrale), ceux qui vont « fermer » le dos dans la suspension, sont en partie des muscles toniques qui réagissent de manière réflexe à la perte d'équilibre. Le moment de la suspension, quand il n'y a plus d'appui des pieds au sol, peut être vécu comme une perte d'équilibre et le réflexe de contraction des extenseurs de la colonne vertébrale est donc une réaction instinctive de « survie » tout à fait logique dans un premier temps. Pour maîtriser les fluctuations de ce réflexe de « survie » qui nuit à la qualité du saut, il sera possible, par exemple, de remplacer l'appui des pieds qui n'existe plus par un autre type d'appui : la direction du corps dans l'espace vertical peut jouer ce rôle.

Nous savons également que pour une réception légère et silencieuse, il faut que le freinage effectué par la contraction excentrique• des muscles du membre inférieur soit soulagé, encore une fois, par une direction dans l'espace du haut du corps qui aura ainsi un effet « parachute ». Pour répondre à ces deux difficultés, donner un nouvel appui et aider à freiner la chute, Hubert GODARD nous fait expérimenter l'action « d'orientation » du haut du corps qui jouera un rôle primordial pour la qualité du saut.

Par ailleurs des recherches en biomécanique (travaux de BERNSTEIN[2]), auxquelles H. GODARD fait souvent allusion, ont fait ressortir la notion de structure de coordination comme système en partie auto organisé dans lequel il faut, pour comprendre le fonctionnement du corps dans le mouvement, prendre en compte deux paramètres importants :

---

[1] Brochure du CND (Centre National de la Danse) pour la formation de formateurs en AFMD (janvier 2001 à juin 2003)

• Contraction excentrique : le muscle se contracte tout en se laissant allonger

[2] BERNSTEIN, (1896 - 1966), physiologiste russe s'étant intéresser de près au fonctionnement biomécanique du corps dans le mouvement.

la sensibilité de l'action aux conditions initiales du contexte et la prise en compte de la totalité des forces en jeu.
Premièrement, l'état dans lequel je suis juste avant de bouger conditionne le mouvement qui va suivre. Si juste avant de sauter mon poids du corps est trop sur les talons et que ma tête ne s'inscrit pas dans une direction spatiale, j'aurais beau me repousser de toutes mes forces avec les jambes, mon saut risque fort de ressembler à celui décrit plus haut (fermeture du dos, réception lourde,...). Une fois lancé, le mouvement s'auto organise avec les différents paramètres en jeu et il est impossible de changer quoi que ce soit en cours de route. C'est donc sur « l'état avant », c'est à dire l'activité posturale anticipatrice, qu'il faut intervenir : un certain laisser faire du poids du corps arrivant au milieu voire légèrement sur l'avant du pied pour faciliter la propulsion et un mouvement ascensionnel vertical de la colonne vertébrale guidée par la tête pour l'orientation spatiale. C'est la notion de « pré-mouvement » avancée par Hubert GODARD : *Nous nommerons « pré-mouvement » cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter*[3].
Deuxièmement, la prise en compte de la totalité des forces. Il y a bien sûr les forces musculaires qui rentrent en jeu dans le mouvement, mais il ne faut pas oublier les forces non musculaires : force gravitaire, force de réaction du sol au poids du corps, énergie cinétique,... C'est ainsi que dans des séries de soubresauts seront pris en compte : l'accélération du poids de corps et sa force de réaction au sol qu'il faudra gérer de manière à atteindre l'objectif esthétique de légèreté et de facilité, et l'accumulation d'énergie cinétique (la plyométrie) à la jonction myotendineuse (entre le tendon et le muscle) due à la répétition du saut (le premier saut servant à emmagasiner de l'énergie élastique pour le suivant et ainsi de suite). Ce dernier point permet de sauter de plus en plus haut tout en économisant de l'énergie musculaire mais ne pourra être mis en jeu efficacement que s'il n'y a pas de perte de transmission entre la réception et la propulsion, la transmission étant principalement un facteur temporel de vitesse.
Ces quelques données des sciences « du corps » nous apportent des éléments pour comprendre ce que pourrait être une exécution relativement « efficace » des soubresauts, l'engagement du haut du corps du danseur dans une action d'orientation sur la verticale au moment du pré-mouvement pour anticiper le réflexe de « survie » de contraction des extenseurs du dos et un certain laisser faire des forces en jeu (poids réaction au poids). Cette approche nous permet de ne pas nous arrêter à la seule poussée des jambes mais de comprendre la dynamique globale du corps dans ce mouvement et surtout de comprendre comment l'orientation du haut du corps constitue un relais indispensable à la propulsion du bas du corps.
Mais l'homme n'est pas une machine et plusieurs facteurs peuvent interférer à tout moment dans l'engrenage du mouvement.
Par le domaine des sciences humaines, nous savons que la tonicité d'un individu est le témoignage de son histoire affective avec toute la charge des émotions et des relations établies avec les autres. C'est dans cette tonicité que réside la tension expressive du sujet. Tenter d'anticiper ce réflexe de « survie » des muscles extenseurs du dos pour améliorer une qualité d'exécution n'est pas une chose anodine et ne peut pas se faire de manière directe et volontaire. Outre ce paramètre affectif du domaine psychologique, les processus psychiques à l'œuvre chez le sujet qui danse appréhendés par l'approche psychanalytique peuvent nous aider à approfondir notre compréhension de tout ce qui est impliqué chez une personne qui danse. FREUD a avancé le concept de « pulsion » pour rendre compte d'un processus dynamique interne de poussée de l'organisme vers un but. S'il avait envisagé ce concept

[3] Hubert GODARD , *Le geste et sa perception,* LA DANSE AU XXème siècle, Marcelle MICHEL, Isabelle GINOT, Bordas, Paris, 1995 p.224

essentiellement par rapport à la sexualité, il a par ailleurs parlé de « pulsion d'emprise » comme *d'une pulsion non sexuelle qui ne s'unit que secondairement à la sexualité et dont le but est de dominer l'objet par la force*[4]. Cette pulsion pour « dominer par la force » les soubresauts (sauter le plus haut possible, contexte de compétition,...) peut conduire le danseur à une démarche volontariste qui impliquera fortement la contraction des extenseurs du dos. C'est comme si le dos prenait à son compte le rôle propulsif des jambes et cela va à l'encontre des qualités de légèreté et de facilité visées. Si la qualité d'un mouvement dansé prend sa source dans l'investissement symbolique du danseur pour ce mouvement, une indication formelle (ne cambre pas, reste droit quand tu sautes,...) a peu de chance de modifier cette qualité. Il faudra faire appel à toute une stratégie du détour qui empruntera, par exemple, le chemin de l'imaginaire, pour transporter le danseur vers un ailleurs où son attention spécifique à un environnement autre provoquera une implication différente des muscles extenseurs du dos.

Si le problème est effectivement dans le dos qui se prend pour les jambes, l'imaginaire proposé devra entraîner le haut du corps dans son rôle d'orientation et faciliter la coordination entre l'étage propulsif (les membres inférieurs) et l'étage orientateur (tête, colonne vertébrale) : rôle du regard dans l'anticipation spatiale, chronologie entre l'orientation et la propulsion,...

Cependant, un danseur c'est aussi une personne appartenant à une certaine société et baignant dans une certaine culture. L'approche sociologique nous permet en quelque sorte d'élargir la difficulté du danseur à une question socioculturelle. Dans notre société judéo-chrétienne occidentale où le corps (par essence impur et source de perversion) a longtemps été opposé à l'esprit (pur et seul capable de raison), le corps reste encore l'objet, l'instrument, qui doit obéir aux ordres de l'esprit. De ce fait, la démarche volontariste (le fait que le dos se prenne pour les jambes dans le saut), n'est donc pas de la seule responsabilité du danseur mais participe de la logique sociale du corps instrumentalisé ; *c'est ce que nous pourrions appeler un archétype essentiel de la corporéité occidentale, le geste premier de se porter volontairement sur l'axe gravitaire*[5]. Cela nous fait revenir à l'importance du contexte (aussi bien physique que social et psychologique) qui conditionne l'action à venir.

Prendre en compte cette dimension sociale, c'est rendre justice au danseur, c'est mieux comprendre les enjeux dont il peut être lui-même l'objet pour éventuellement les détourner en sa faveur. Sortir de l'opposition absurde et vaine entre le corps et l'esprit, modifier et faire évoluer toute notre relation au monde par la médiation de notre corps, peuvent devenir des enjeux pédagogiques majeurs quand nous en saisissons toute la portée qualitative pour le mouvement. *Comment je pense mon corps* devient une question de fond. La notion même de «corps » peut disparaître, « avoir un corps » ne veut plus rien dire, « être un corps » prend du sens (le philosophe Michel BERNARD[6]a avancé le concept de corporéité pour sortir justement de cette impasse où nous mène le mot corps). Nous avons vite fait d'accuser notre morphologie articulaire ou musculaire pour expliquer une difficulté d'exécution, or il s'avère que les freins au mouvement sont rarement des limitations d'ordre morphologique mais avant tout des organisations neurologiques, c'est à dire qu'ils concernent principalement notre prise d'informations avant et pendant l'exécution du mouvement.

Centrer l'activité du danseur sur l'action perceptive, que ce soit avant (le pré-mouvement) ou pendant le mouvement concrétise tout à fait ce concept de corporéité et représente à mes yeux l'apport fondamental de l'enseignement d'Hubert GODARD qui a révolutionné de manière

---

[4] J.LAPLANCHE et J.B.PONTALIS - *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF 1967, p.364

[5] Aurore DESPRES, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine ; logique du geste esthétique,* Thèse de doctorat Université Paris 8, Presses Septentrion, 1998

[6] Michel BERNARD, *Le corps,* Seuil, 1995

irréversible ma manière de danser et d'enseigner. Quelles relations j'entretiens avec le monde, c'est à dire comment sont intégrées les diverses informations sensorielles (les informations qui viennent du monde extérieur aussi bien que les informations qui viennent du corps propre), va s'exprimer essentiellement à travers ma musculature tonique, cela va donc façonner ma posture et va colorer de manière très personnelle le mouvement à venir. Modifier une habitude posturale ou une habitude de coordination dans un mouvement qui s'avère peu efficace pour la qualité visée revient en fait à modifier l'habitude perceptive qui en est la source.

Considérer la perception comme véritablement l'action première est le point clé à partir duquel de nombreux travaux (philosophiques, psychologiques, neurologiques) vont faire sens pour le danseur. Je fais allusion aux croisements sensoriels (chiasmes) développés par MERLEAU-PONTY[7] dans son ouvrage *La phénoménologie de la perception*, à la théorie de la sélection des groupes neuronaux avancée par le neurologue EDELMAN[8], à la théorie des systèmes dynamiques telle qu'elle est utilisée par l'équipe de psychologie comportementale dirigée par THELEN[9]. Il n'est pas question ici de développer chacun de ces travaux mais de faire ressortir le fait qu'en nous mettant en relation avec ces recherches, Hubert GODARD nous ouvre des pistes d'exploration et de découvertes qui vont bien souvent confirmer, renforcer et apporter des argumentations « scientifiques » aux réponses instinctives que le danseur ou le professeur de danse avait pressenties.

Après avoir analysé tout ce qui est impliqué pour effectuer une série de soubresauts et avoir compris la dynamique interne qui se joue à l'intérieur de ce mouvement (l'activité perceptive, l'aspect affectif, l'enjeu social,...), le pédagogue doit pouvoir « lire » ce qu'il se passe réellement chez l'élève danseur. Pour cela Hubert GODARD nous invite à passer par différents niveaux de « lecture ». Le niveau cinématique nous renseigne sur le mouvement des différentes parties du corps dans l'espace. C'est à ce niveau que nous voyons si le dos s'inscrit dans une verticale ou s'il se cambre dans un arc vers l'arrière dans les soubresauts. Ce n'est qu'une première information mais qui sera rapidement complétée par le niveau dynamique qui nous renseigne sur l'engagement des forces musculaires dans le mouvement. C'est à ce niveau que nous évaluons l'engagement plus ou moins important des muscles extenseurs du dos. Pour terminer, le niveau symbolique nous renseigne sur l'engagement personnel du danseur dans son mouvement. C'est à ce niveau que nous essayons de comprendre lequel des deux gestes qui fondent le saut : « aller vers » et « se repousser » est privilégié ou manque chez le danseur. Pour être capable de « lire », le pédagogue doit avoir lui-même l'expérience du mouvement tout en en ayant une connaissance théorique. C'est dans ce sens, il me semble qu'Hubert GODARD parle d'une école du regard.

Une fois la difficulté du danseur « diagnostiquée », un passage dans le domaine pratique (approche comparative des différentes techniques du mouvement) peut nous permettre de proposer à l'élève danseur des situations, des exercices, qui éveilleront chez lui des possibilités d'action jusqu'alors méconnues. Par exemple, pour la série de soubresauts analysée ici, la technique ALEXANDER peut proposer des situations d'exploration de l'action d'orientation de la tête particulièrement bienvenues quant au problème de la direction du haut du corps sur la verticale soulevé ci-dessus. Le principe de l'idéokinésis peut concrétiser une ligne de mouvement sur la verticale qui s'avérera efficace pour l'orientation dans l'espace. La prise de conscience de nos habitudes de coordination comme cela est abordé dans la technique FELDENKRAIS peut nous aider à les dépasser pour en acquérir de

---

[7] Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception,* Gallimard, 1945

[8] G.M. EDELMAN, *Biologie de la conscience,* poches Odile Jacob, 1992

[9] Esther THELEN, Linda B. SMITH, *A dynamic system approach to the development of cognition and action,* MIT press, 1996

nouvelles plus appropriées. Les exercices sur la machine PILATES peuvent nous aider à développer une qualité de freinage par le travail musculaire excentrique• qu'ils sollicitent constamment.
En fait quelle que soit la technique utilisée, c'est l'action perceptive engagée avant et dans le geste qui sera déterminante pour la qualité du mouvement à exécuter, encore faut-il qu'elle soit sollicitée de manière suffisamment active et pertinente.
Grâce à la compréhension en profondeur des mécanismes mis en jeu dans le mouvement apportée par le croisement des diverses approches, il me semble que l'objectif de l'enseignement d'Hubert GODARD est d'amener le pédagogue à devenir créateur et théoricien de ses propres situations pédagogiques.
Il est important de préciser, pour éviter tout malentendu, que l'enseignement d'Hubert GODARD ne suit absolument pas de chronologie préétablie entre les différents domaines abordés ; ce sont des allers-retours permanents entre la théorie et la pratique et que c'est avant tout les questions soulevées par la danse qui interpellent tour à tour les différents domaines théoriques. La chronologie de l'exposé ci-dessus est arbitraire et n'a été adoptée que pour la commodité de la présentation.

Après ce rapide survol de la démarche adoptée par Hubert GODARD dans son enseignement (qui n'est pas exhaustif et reste malgré tout une interprétation personnelle), il m'a semblé important de dégager quelques implications qui découlaient de cette démarche. Je développerai successivement quatre points :

- Découvrir sa différence
- Le « transfert organique enseignant - enseigné »
- L'élaboration de stratégies différentes selon les élèves : changer de contexte
- L'autonomie de l'élève quant à son propre fonctionnement

Découvrir sa différence

La démarche d'Hubert GODARD ne nous amène sûrement pas à réaliser un mouvement parfait en suivant un processus standard qui serait le même pour tout le monde mais nous fait prendre conscience de notre propre fonctionnement. Hubert GODARD parle de *« terrain fonctionnel »* pour décrire *la tendance qui serait à l'origine de la construction physique et symbolique du système antigravitaire de chacun*[10]. De plus il ne pense pas qu'il soit possible de changer fondamentalement ce terrain initial par contre *il s'agira bien d'aller à la découverte de sa différence, de son « autre polaire », afin d'atteindre une intégration maximale*[11]. Cette notion de terrain initial est d'ailleurs confortée par des travaux neurologiques (EDELMAN, ...) qui tendent à confirmer l'existence d'un répertoire neuronal premier chez le tout jeune enfant. En tous cas, cela veut dire qu'en tant que futur pédagogue, il s'agit bien de reconnaître d'abord notre propre tendance pour pouvoir ensuite tendre vers l'autre pôle et être capable enfin de prendre en compte les « terrains fonctionnels » des différents élèves dont nous aurons la charge. A ce sujet Hubert GODARD écrit : *ce changement de paradigme neuromusculaire et symbolique nous obligera, en tant que pédagogue, à « panser nos maux » avant de « penser les mots » de notre enseignement*[12]. Je peux témoigner ici de mon parcours personnel quant à ce changement de paradigme neuromusculaire et symbolique dont parle Hubert GODARD. La tendance de mon « terrain

• Contraction excentrique : le muscle se contracte tout en se laissant allonger
[10] Hubert GODARD, *A propos des théories sur le mouvement,* Marsyas n°16, décembre 1990, p.20
[11] idem
[12] idem

fonctionnel » était plutôt orientée vers le pôle ciel, la notion de poids et de sol m'étant quasi inconnue, mon fonctionnement pour sauter, par exemple, impliquait énormément le système musculaire dans un fonctionnement énergétique absolument non économique. Sentant instinctivement le manque de réalité du pôle terre, je me tournais vers la pratique du Taï chi chuan pour m'imprégner du travail d'ancrage au sol qu'elle met en jeu. Cependant cette pratique ne me permettait pas de faire le lien avec ma tendance vers le ciel car cela restait au stade du vague sentiment de manque sans impliquer une conscience perceptive précise. Il y a eu une période où je n'étais plus nulle part dans ma danse, ni sur la terre ni vers le ciel. C'est seulement à partir du moment où j'ai pu croiser les diverses approches proposées par Hubert GODARD, à savoir une conscience perceptive active dans le mouvement, un travail d'observation, de lecture du mouvement sur d'autres danseurs plus une compréhension théorique des mécanismes mis en jeu que cela m'a permis d'intégrer dans ma danse le pôle moins présent dans mon organisation fonctionnelle. Plus précisément c'est en intégrant plus profondément le pôle ciel, c'est à dire en comprenant réellement, physiquement, le geste symbolique « d'aller vers » avec le haut du corps que mon regard et ma tête se sont libérées des tensions du reste du corps et que j'ai pu enfin avoir accès à la perception du poids sur mes appuis. Je peux maintenant expérimenter une réelle circulation entre le poids et l'orientation qui me permet de tisser ma danse de manière plus sensible et subtile entre les deux pôles.
Quant à la reconnaissance du « terrain fonctionnel » des élèves, je pourrais témoigner de quelques observations récentes faites dans des cours que j'observe ou que je donne. C'est ainsi que j'ai pu remarquer que dans le cours d'initiation regroupant des enfants d'environ 7 ans, Victor démontre nettement une organisation par le bas et fait preuve d'un ancrage et d'une qualité de rapport au sol assez étonnante pour son âge alors que Sandra, toute en suspension par le haut, allie légèreté et fluidité comme une signature personnelle à tous ses mouvements. Dans mes cours d'ADM, une des étudiantes, démontre, comme Victor, nettement une organisation par le bas et fait preuve d'un grand aplomb sur ses appuis. Par contre, une autre étudiante tout comme Sandra, est clairement suspendue par le haut dans tous ses mouvements. Si à propos des enfants nous pouvons, plus facilement, parler de tendance initiale, nous pouvons nous interroger, à propos des étudiantes qui ont entre 25 et 30 ans, sur l'influence qu'a eu le style de danse pratiquée sur leur organisation actuelle. La première pratique le jazz qui privilégie nettement le mouvement pris par le sol alors que la deuxième pratique la danse classique qui privilégie la suspension du haut du corps. Je ne sais pas quel était le «terrain fonctionnel » de départ de l'une et de l'autre , mais je m'interroge sur les processus qui vont pouvoir influencer l'organisation gravitaire des élèves et cela m'amène au point suivant.

Le « transfert organique » enseignant - enseigné[13]

Par cette formule Hubert GODARD fait allusion à tout ce qui se passe entre l'élève et le professeur au-delà des exercices et des mots, c'est à dire dans la rencontre entre deux corporéités, deux kinesphères, qui va créer un processus opératoire pour emmener l'élève, peut-être, vers un ailleurs gravitaire. A ce sujet Hubert GODARD parle également *d'empathie kinesthésique* ou de *contagion gravitaire*[14]. Comment ce processus d'empathie ou de contagion agit-il ? A ce sujet Hubert GODARD évoque les hypothèses et la théorie élaborés par le pédopsychiatre Daniel STERN[15]. Les hypothèses de STERN nous aident à comprendre à quoi l'enfant est sensible quand il découvre le monde. Il serait sensible aux caractères

[13] Hubert GODARD, *A propos des théories sur le mouvement,* Marsyas n°16, décembre 1990, p.20
[14] Hubert GODARD , *Le geste et sa perception,* op. cité, p.227
[15] Daniel STERN , *Le monde interpersonnel du nourrisson,* PUF, Paris, 1989

globaux de l'expérience (intensités, dynamiques,...) que STERN appelle « affects de vitalité ». Il y serait sensible de manière transsensorielle, c'est-à-dire non liée à un mode sensitif particulier, mais émergente des croisements sensoriels et affectifs. Des expériences réalisées dans le domaine neurologique (EDELMAN,...) tendent également à confirmer l'hypothèse de STERN, à savoir qu'il existe des liens entre les différentes modalités chez le bébé avant même l'expérience et que les propriétés globales des stimuli reçus par le très jeune enfant peuvent être caractérisés par une intensité relative non spécifique à un mode sensitif particulier. L'intérêt de cette hypothèse est de nous permettre de faire un lien direct avec la danse qui est l'art transsensoriel par excellence. Cette capacité à être sensible à une dynamique globale, n'est-ce pas ce qui va jouer dans la rencontre entre deux corporéités ? Ce *choc de deux kinesphères* différentes ne va-t-il pas *créer un processus opératoire*[16] pour entraîner l'élève vers son « autre polaire » ? Ce processus se rapprocherait du phénomène d'imprégnation qui agit pratiquement à notre insu et dont il serait dommage de se priver, mais qu'il s'agira d'orienter habilement étant donné les dérives auxquelles il peut mener (intégration chez l'élève des tensions et des « mauvaises » habitudes du professeur !). J'utilise fréquemment ce processus d'imprégnation avec les jeunes enfants pour leur faire vivre des contrastes de tonicité flagrants. Cependant je choisis de déléguer mon « pouvoir » de professeur à un objet (plume, foulard, sac plastique, papier journal,...) qui aura un impact dynamique plus simple et plus direct que ma corporéité complexe ne pourra jamais avoir.

Elaborer des stratégies pédagogiques différentes selon les élèves : changer de contexte

A partir du moment où nous reconnaissons l'existence d'un « terrain fonctionnel » initial et qu'il n'est pas possible de le changer fondamentalement, mais juste de l'orienter vers son « autre polaire », nous comprenons qu'une situation pédagogique donnée n'aura pas le même impact sur les différents élèves. Nous comprenons également que ce n'est pas à l'élève de s'adapter au professeur mais bien au professeur d'accompagner l'élève sur le chemin d'une intégration de mouvements la plus riche possible en partant de son terrain initial. Pour tenter de « toucher » chacun des élèves, il s'avérera donc utile de varier les stratégies pédagogiques. A cette fin, nous avons pointé plus haut l'importance des conditions initiales du contexte sur le mouvement . Une des stratégies possibles sera de proposer différents contextes qui solliciteront tour à tour le pôle terre et le pôle ciel. Pour les enfants, il peut être intéressant de matérialiser un contexte de manière très concrète. Citons à ce sujet l'exemple des cours d'initiation à la danse de Bernadette LE GUIL au C.N.D. de Lyon qui change le contexte du sol par un grand tissu en soie qui, quand il est agité, fait des vagues. Les enfants marchent, descendent, roulent, remontent sur ce tissu et l'agitation des vagues sollicite de manière accrue la totalité de leur système d'équilibration. C'est à dire qu'au système visuel qui est souvent prépondérant dans la vie quotidienne s'ajoute le système tactile, le système proprioceptif et le système vestibulaire. De la même manière, Bernadette utilise également des carrés de mousse sur lesquels les enfants marchent et rebondissent et là c'est plus le système tactile et l'imprégnation élastique de l'objet qui fonctionnent. Chaque enfant trouvera matière à tirer parti de ces différents contextes, mais il est probable que les enfants qui comme Victor sont organisés plutôt par le bas seront relativement à leur aise dans ces situations. Que proposer aux enfants qui comme Sandra sont plus dans la suspension ? Bernadette propose des ballons de baudruche dont il faut maîtriser le rebond sur différentes parties du corps ou dont il faut garantir l'équilibre sur la main pour qu'il ne s'envole plus ou encore des tissus de

[16] Hubert GODARD, revue Marsyas n°16, op. cité, p.20

mousseline dont la légèreté aura peut-être le pouvoir de détendre, d'adoucir les velléités dynamiques les plus intenses.
En ce qui concerne les élèves plus âgés, même si un passage par le concret n'est jamais inutile, le changement de contexte peut, par exemple, passer par le mode métaphorique (le vent, l'eau,...) et solliciter de la même manière des transformations toniques.
Ce qu'il faut comprendre dans cette stratégie du contexte, c'est que cela donne un sens au geste du danseur, il n'est plus dans l'exécution d'un exercice mais bien dans une expérience de danse et seule l'expérience d'un geste dansé qui a du sens peut moduler une habitude perceptive. (Voir à ce sujet les travaux de REED sur les systèmes d'action[17]).

Autonomie de l'élève quant à son propre fonctionnement

Reconnaître le terrain initial de l'élève, puis l'accompagner vers une gamme de plus en plus étendue de possibilités de mouvements tout en lui donnant les clés à la fois de son fonctionnement et de son « autre polaire », c'est le rendre responsable et autonome face au processus de développement de sa danse. L'autonomie acquise ne se fait pas dans le vide mais bien en connaissance de cause, c'est à dire avec l'intégration d'une activité perceptive précise et pertinente. Amener l'élève à capter la dynamique interne d'un mouvement, à en comprendre les gestes fondateurs (se repousser, aller vers, tirer vers soi,...), font qu'il n'est plus dans la copie d'une forme qui restera extérieure à lui, mais bien dans une intégration qualitative qui prend sens. Face aux différents styles de danse et aux différents chorégraphes auxquels il risque d'être confronté, le danseur pourra ainsi à la fois s'adapter de manière fine et subtile à l'univers de la chorégraphie demandée sans se perdre lui-même. Pour comprendre ce dernier point revenons sur ce quoi nous avons insisté ci-dessus, à savoir la modulation tonique posturale dans le pré-mouvement grâce à une activité perceptive qui fait sens grâce au contexte. La modulation tonique posturale met en jeu notre musculature profonde, celle que l'on peut, selon Hubert GODARD, *relier à l'attitude profonde de l'individu*. La musculature plus superficielle encore appelée périphérique serait, elle, plus *reliée à 'organisation de l'action*[18].. Or un fonctionnement musculaire exclusivement périphérique qui serait privilégié chez certains danseurs risque d'entraîner une perte *de continuité de l'être* aussi bien d'un *point de vue musculaire* que *d'un point de vue poétique*[19]. Donner son indépendance au danseur en l'éveillant à sa profondeur, c'est peut-être un des rôles de l'ADM.
Si l'ADM selon Hubert GODARD est une école du regard qui observe et comprend la différence entre les destinées expressives des diverses corporéités, n'est- elle pas, par-là même, une école de l'autonomie qui permet de résister aux modèles, aux stéréotypes et aux habitudes, une école de la confiance et de l'appropriation de soi ?

[17] Edward S. REED, *An outline theory of action systems,*1982
n[18] Hubert GODARD, *La peau et les os,* Bulletin du CNDC d'Angers n°3, été 1989
[19] Hubert GODARD, idem

Bibliographie

EDELMAN, Gerald M. *Biologie de la conscience*, Poches Odile Jacob, Paris 1992
GODARD Hubert, *La peau et les os,* Bulletin C.N.D.C. Angers, n°3, été 1989
GODARD Hubert, *Proposition pour une lecture du corps,* Bulletin C.N.D.C. Angers n°6, avril 1990
GODARD Hubert, *A propos des théories sur le mouvement,* Marsyas n°16, décembre 1990
GODARD Hubert, *C'est le mouvement qui donne corps au geste,* Marsyas n°30, juin 1994
GODARD Hubert, *Le souffle, le lien,* Marsyas n°32, décembre 1994
GODARD Hubert, *Le geste et sa perception,* La danse au XXème siècle, Marcelle MICHEL et Isabelle GINOT, Bordas, Paris 1995
KELSO J.A.Scott, *Human Motor Behavior : an introduction* (d'après les théories de BERNSTEIN) LEA, Hillsdale, New Jersey, 1982
LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse,* PUF, Paris, 1967
REED Edward S. , *An outline of a theory of Action Systems,* 1982
STERN Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson,* PUF, Paris, 1989
THELEN Esther, SMITH Linda B. *,A dynamic systems approach to the development of cognition and action,* MIT press, 1996