

# MOUVEMENT

## 0. Définition

Dérivation du grec, κίνησις, -εως, ἡ [kinesis] et du latin, *motūs, motūs* movere, « capacité, faculté de se mouvoir ».

Encore ἀμύνω [amyno] (*v. tr.*), lat. *moveo*, éloigner « action ou manière de se mouvoir ou de mouvoir une partie de son corps », donc le mouvement est celui de corps matériels.

Sous leur influence [des contraintes cachées], un point matériel se meut suivant le principe de moindre contrainte : le **mouvement** effectif étant celui qui diffère le moins possible d'un **mouvement** rectiligne et uniforme.

Le mouvement est considéré dans ses manifestations comme déplacement (d'un corps) par rapport à un point fixe de l'espace et à un moment déterminé. Le mouvement affecte la matière vivante. Fait de déplacer dans l'espace son corps ou certaines parties de son corps, *le mouvement*. La faculté de se mouvoir; l'usage que l'on fait de cette faculté.

## I. Déclinaison du mouvement pour la scène :

Comme toutes les autres déclinaisons scéniques, la notion du mouvement sur scène ne peut pas être limitée seulement au corps du performeur. La lumière et les sons, ainsi que les objets, tracent des trajectoires dans l'espace en délinéant des mouvements. On en parle en termes de trajectoires des présences objectives (Π **présence**).

L'ensemble et la typologie des mouvements dont on parle donnent lieu à une nouvelle conception de la représentation fondée sur l'équilibre géométrique des lignes dans l'espace de la scène. Plutôt qu'à la mimesis, on renvoie à une interprétation de la représentation dans le sens pictural du terme : c'est-à-dire à la composition des formes, images, avec un équilibre interne composant un champ magnétique, un champ des forces en friction.

Si on concentre l'attention seulement sur le mouvement du corps, sa composition est indissociable de la relation avec la perception (Π **fiction**). Pour faire cela, on doit analyser le *mouvement dans le corps* et non pas le *corps en mouvement*. Cette distinction, empruntée au physiologiste français du XIX<sup>e</sup> siècle Étienne-Jules Marey, concerne d'ailleurs une redéfinition de la notion du corps (Π **corps**) et, donc, une réélaboration de la notion d'anatomie (Π **anatomie**). Pour aborder correctement cet aspect, on doit alors prolonger cette analyse et distinguer entre *mouvement* et *geste*.

Si le *mouvement* est la dynamique – déplacement d'un segment du corps dans l'espace – le *geste* sera la dynamique plus le(s) sens : direction, signification, sensorialité.

Leurs caractéristiques communes sont la gravitation, le poids (donc la relation avec le sol), le flux ainsi que la localisation du point de départ du mouvement.

Pour remonter à la question de la *fiction* (Π **Fiction**) comme origine du mouvement, on peut distinguer trois processus - bien évidemment, ces processus sont strictement liés dans une même modalité de composition physiologique du mouvement - selon lesquelles le mouvement du corps physique se compose de :

*La catégorisation perceptive* : c'est la relation entre le corps et l'espace, l'environnement.

*Le pré-mouvement* : c'est le moment où les hypothèses de mouvement – schéma corporel – élaborées par le cerveau prennent place dans les muscles. On parle donc de la posture. Le pré-mouvement est le fond, la cause à partir de laquelle se compose le mouvement.

*Le mouvement* : c'est la mise en forme dans l'espace du schéma corporel.

Évidemment, travailler sur le mouvement signifie décomposer et recomposer la forme du corps. C'est un processus de redéfinition des modalités selon lesquelles le cerveau compose les hypothèses (Π **Fiction**) donc cela signifie, encore une fois, intervenir sur la perception.

Cette déconstruction du corps (Π **corps**) passe aussi – dans la contemporanéité – par le concept de *fragmentation* élaboré par William Forsythe lorsqu'on assiste à la perte totale du centre du mouvement. Bouger signifie faire du corps une carte, une cartographie, un diagramme; tracer des lignes à vitesse variable pour connecter toutes ses extrémités et toutes ses périphéries. Le point de départ du mouvement n'est plus le centre du corps, mais possiblement une de ses extrémités, de ses périphéries : coude, oreille, main, hanche. C'est exactement sur ce plan que la dimension théorique de Laban et des réformateurs de la scène du XXe siècle est portée à la synthèse dans une nouvelle idée du corps (Π **corps**) et, d'ailleurs, dans la redéfinition du concept d'anatomie (comme chez Artaud, par exemple, face aux Balinais) (Π **anatomie**).

À partir de ce moment, le mouvement sur scène devient une forme de vertige. Le vertige est alors une fiction de l'esprit qui se produit dans la perception par l'abandon du système traditionnel de référence de la verticalité et de l'horizontalité. D'ailleurs, on peut considérer dans notre discours deux stratégies de gestion du vertige : le plan *vitesse-accélération*, mais aussi l'exaspération de la *lenteur*, exactement comme dans le travail de William Forsythe [*Improvisation Technologies* (1999-2003) de William Forsythe].

La question de la gravité concerne la lutte du corps avec la gravitation et donc avec les vecteurs (Π **corps, anatomie**). Cet aspect concerne aussi le déplacement du poids dans le corps. Donc la relation vitesse-lenteur, réaction à la gravitation, devient une stratégie pour articuler – et en quelque sorte déterminer – l'intensité et la direction des vecteurs du corps selon les principes d'alternance entre vitesse ou lenteur.

Dans ce cadre, c'est au passage concernant la verticalité (vers le haut, d'ailleurs contenu dans l'étymologie d'anatomie) (Π **anatomie**) qu'on peut associer un déplacement horizontal du mouvement là où l'agencement vitesse/lenteur produit une spirale horizontale. Tout simplement parce que si nous avons quitté l'idée du centre du mouvement, on doit sortir aussi de l'idée que le déroulement est seulement possible dans la verticalité.

Tous ces aspects mènent à une hypothèse de fond : porter le mouvement au premier plan. Si ce principe organise la composition sur le plan physique, il peut également s'étendre à l'organisation du mouvement des figures numériques (ou de synthèse) lorsqu'on retrouve la même tension pour explorer les possibilités d'abstraction du mouvement au-delà de la simple reproduction du corps (∏ **anatomie; corps; virtuel**).

La mise en évidence du mouvement par rapport au corps concerne aussi une question théorique très importante en relation avec les nouvelles technologies : la possibilité d'avoir une *signature motrice* du corps du danseur en mouvement dans l'espace, comme l'ont montré de façon très intéressante les recherches de Martine Époque et Denis Poulin.

Projeter à l'extérieur – sous forme d'images et de sons – les rythmes les plus enfouis de notre structure, dont nous n'avons pas vraiment conscience, signifie rendre perceptibles les mouvements infimes de notre corporéité avec ses régularités et ses redondances qui en sont la signature (∏ **virtuel**).

Toutes les modifications de ces rythmes, accélération ou ralentissement, mais surtout les asymétries, les micro-vibrations des muscles, deviennent un écart à la norme, à l'*automatisme* du corps [*Contraindre* (2004) de Myriam Gourfink ou *Pezzo zero* (due) (2002) de Maria Donata D'Urso].

Dans cette transposition à l'extérieur du mouvement interne, on retiendra non pas tant la longueur de la courbe que les pics, les brusques décrochements et leurs répétitions, les points de rupture et d'inflexion, bref, tous les signes qui transgressent la norme linéaire... Le sens est plus dans les *points* qui révèlent une rupture que dans la *ligne* qui révèle la continuité, plus dans l'instant qui concentre et résume, que dans la durée du trajet.

En d'autres termes, pour lire et analyser – dans le sens de la signature motrice – le passage, on privilégie l'instant et le rythme sur la durée et le développement. L'intérêt est porté surtout sur les fluctuations d'écarts, les points d'oscillations instables ou métastables. Le *continuum* ne tient qu'au déroulement dans le temps d'instantanés discrets. La forme en mouvement se résout en une suite de formes fixes. Donc, comprendre un mouvement consiste à faire apparaître les formes successives qui le composent. Comprendre la durée, par contre, c'est la décomposer en instants. *L'invisible se discerne à travers le visible* [*Memorandum* (2000 de Dumb Type mais aussi *Absolute Zero* (2003) de Teshigawara et *Hamlet* (2006) du Wooster Group].

La question de l'unicité de la *signature motrice* demeure importante : maintenir en tension cette unicité et éviter de la faire tomber dans un état de répétition perpétuelle des mêmes paramètres, dans une forme d'automatisme du corps. Cela n'est plus l'unicité d'un corps, mais sa *sclérose*. L'unicité est toujours affinée à la variance (∏ **fiction**).

## II. Références bibliographiques (sélection de textes utilisés)

Pour les références étymologiques : <http://www.cnrtl.fr/>

M. Bernard, *Sens et fiction*, in "Nouvelles de danse", n° 17, octobre 1993, in *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, p. 95.].

- A. Berthoz, *le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- F. Corin, *Le sens du mouvement interview d'Alain Berthoz*, « Nouvelles de danse », n° 48/49, automne-hiver 2001, p. 80.
- M. Époque et D. Poulin, *Nobody Dance, un sacre du printemps 3D en infochorégraphie de particules pour l'écran*, dans L. Poissant et P. Tremblay (sous la direction de), *Ensembles ailleurs / Together / Elsewhere*, op. cit. pp. 181-194.
- M. Époque et D. Poulin, <http://www.lartech.uqam.ca/>
- H. Godard, *Le geste et sa perception*, en « La danse au XXe siècle » (sous la direction de I. Ginot et M. Michel), Paris, Larousse, 2002.
- H. Godard, *Le mouvement: de la décomposition à la recomposition*, in "Marsyas", n° 25, mars 1993.
- P. Kuypers, *Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard*, in "Nouvelles de danse", n° 53, 2006, p. 80.
- É.J., Marey, *le mouvement*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- E. Manning, *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge, MIT Press, 2009.
- A. Menicacci, E. Quinz, *Conversation avec Hubert Godard*, dans "Quant à la danse", n° 2, juin 2005
- R. Laban, *The mastery of movement*, Plymouth, Macdonald & Evans, 1980, et R. Laban, *Espace dynamique*, Bruxelles, Nouvelles de danse, 2003.
- L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
- J-L. Petit (sous la direction de), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1997, p 22.
- E. Pitozzi, *Corpo, anatomia, percezione. Scena performativa e dispositivi tecnologici*, Roma, Bulzoni (printemps 2011).
- E. Pitozzi, *Étendre la peau. Scène, perception, dispositifs technologiques*, in Louise Poissant e Pierre Tremblay (sous la direction de), *Ensemble / Ailleurs; Together / Elsewhere*, Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2010.
- E. Pitozzi, *Espace stéréoscopique pour corps sonore, un entretien d'Enrico Pitozzi avec Isabelle Choinière*, Archée, Montréal, décembre 2009.
- E. Pitozzi, *Spectra. Il movimento per Cindy Van Acker / Spectra. The movement for Cindy Van Acker*, digimag 53, avril 2010.
- E. Pitozzi, *l'intima percezione del movimento: verso una fenomenologia della lentezza*, in Art'O, n° 25, printemps 2008.
- E. Pitozzi, *Per l'archeologia del gesto*, in Art'O, n° 27, automne 2007.
- E. Pitozzi, *Superfici dinamiche*, in "Art'O", n° 20, printemps 2006.
- E. Pitozzi, *Il collasso della linea da un punto di vista cellulare. You made me a monster di William Forsythe*, in "Art'O", n° 19, hiver 2005/2006.