

Erick HAWKINS
et son intérêt pour
les sciences du mouvement

par Odile Rouquet

*Article rédigé en 2001 pour un ouvrage dédié
à Erick Hawkins (1909 - 1994) danseur et chorégraphe américain.*

Qui est Erick Hawkins ?

Né à Trinidad, Erick Hawkins étudie la littérature et la philosophie à l'université d'Harvard, tout en pratiquant le sport à un haut niveau. Il découvre la danse à travers un spectacle de Harald Kreutzberg. Il intègre alors la School of American Ballet (1934 - 1938) et participe à de nombreuses créations de Georges Balanchine. Membre fondateur du Ballet Caravan (1936-1939) où il danse dans les œuvres de L. Christensen et E. Loring, il signe sa première création *Show piece* en 1937. En 1938, il décide d'étudier la danse moderne avec Martha Graham, qui enseigne à Bennington College ; débute alors un long compagnonnage avec la chorégraphe qu'il épousera en 1948. Premier danseur masculin à intégrer la compagnie de Graham, il crée des rôles notamment dans *American document*, *Letter to the world*, *Deaths and entrances* et *Night journey*. Parallèlement, il poursuit son propre travail chorégraphique, signant notamment en 1940 *Liberty tree* et *Yankee bluebritches*, deux solos qui s'inspirent de thèmes folkloriques. Après une relation tumultueuse, les deux chorégraphes se séparent en 1950.

En 1952, Hawkins crée sa propre école et la Erick Hawkins Dance Company à laquelle sont d'emblée étroitement associés le compositeur L. Dlugoszewski dont les musiques sont toujours interprétées en direct et le sculpteur-scénographe R. Dorazio - Hawkins collaborera aussi avec d'autres plasticiens. Deux pôles d'intérêt anciens vont dès lors nourrir son travail : d'une part la culture indienne, ses danses et les rituels des tribus de l'Ouest qu'il a eu l'occasion d'étudier. D'autre part, l'observation des phénomènes naturels, ainsi que l'activité des animaux sauvages, notamment la façon spécifique qu'ils ont de se déplacer en alternant vitesse et fluidité. Ces deux pôles fondent toute sa recherche d'un mouvement fonctionnel qu'illustrent également des pièces purement abstraites.

Influencé par les idées de Mabel Todd, mais aussi par la pensée Taoïste et des philosophes qui, comme Herbert Marcuse, affirment l'importance égale de la sensibilité et de l'intelligence, Hawkins met au point une théorie normative de la danse et du mouvement fondée sur les notions d'équilibre entre faire et laisser-faire, tension et relâchement, valorisant la fluidité et la coopération avec la gravité. Cette vision d'un corps sans tension ou, du moins, sans conflit, accompagnée d'une philosophie panthéiste de l'harmonie entre l'homme et la nature, s'oppose directement aux années Graham, mais marque aussi un écart avec la longue lignée de chorégraphes masculins modernes (Ted Shawn, Charles Weidman, José Limón) qui, pour lutter contre l'image sociale efféminée du danseur, avaient développé des techniques musclées, puissantes, voire athlétiques.

Jusqu'à sa mort, il enseigne ses principes et sa philosophie du mouvement, qui privilégie le flux et la liberté pour un mouvement sans entraves ni tensions. Il est l'auteur de *The Body is a Clear Place* (Princeton, Dance Horizons Book, 1992).

Geneviève Vincent, extrait du Dictionnaire de la danse, Larousse, 1999.

"Ils sont fous ces romains !". Je fais mienne cette réflexion d'Obélix. Je viens de prendre un cours au studio d'Erick Hawkins, c'est le début des années 1970. J'observe le curieux manège d'une danseuse de la compagnie qui s'assoit sur une chaise, se lève, se rassoit, se lève de nouveau. A ses côtés, une personne semble la sculpter en lui donnant des impulsions par un toucher doux et léger.

Qu'est-ce que cela peut bien signifier ? Déjà interrogative sur l'insistance du professeur à utiliser le minimum d'énergie pour faire un mouvement, je suis décontenancée par l'aspect répétitif, méticuleux, un brin narcissique de cet exercice ! Quel peut bien en être l'intérêt pour danser ?

Je mentionne cette expérience pour montrer combien la recherche du bon alignement dans un état de non tension peut paraître à un observateur, peu reliée à l'expressivité et à la dynamique travaillée dans la danse. A l'époque, j'enseigne la technique de Martha Graham et je ne connais pas l'approche des techniques d'analyse du mouvement.

La lignée de Mabel Elsworth Todd

Je ne la découvre qu'en 1977, lors de mes études de pédagogie de la danse à l'Université de Columbia grâce à l'enseignement d'Irene Dowd, en "Ideokinesis". C'est dans cette même université que Mabel Elsworth Todd enseigne dans les années 1930 un cours sur "les principes posturaux fondamentaux". Elle publie plusieurs ouvrages dont "The thinking body" paru en 1937, écrit sur lequel Erick Hawkins s'est beaucoup appuyé. Elle met l'accent sur l'unité psycho-physique du corps, sur l'influence déterminante de l'imagerie mentale dans les processus de transformation du mouvement. Pour elle, l'équilibre postural n'est pas une position fixe. "Vous ne devez rien tenir, tout est flux". Une séance-type animée par Mabel Todd¹¹ se passe ainsi : Todd montre aux étudiants le squelette et des images d'anatomie pour illustrer comment relier les lois de la mécanique à une position d'équilibre du squelette. Puis, elle les invite à se les représenter sur eux-mêmes et à les incorporer par un exercice spécifique. Elle suggère ensuite une image. Enfin, elle les aide par le toucher à préciser la localisation de l'image et son action. Une réflexion d'un jeune résume bien le processus de son enseignement : "Ah, je comprends ! D'abord, on le pense, puis on le voit, puis on l'oublie et cela se fait tout seul."¹²

11 - Racontée par Pamela Matt in *A kinesthetic legacy, the life and works of Barbara Clark-CMT Press, Tempe 1993, p.16*

12 - Idem n° 11 - p.17

Le travail de Mabel Todd fut fondateur pour de nombreuses recherches axées sur une meilleure efficacité du geste. Elle compte parmi ses élèves Barbara Clark et Lulu Sweigard, créatrice du terme "Ideokinesis". Cette dernière forme Irene Dowd, Andre Bernard dont Erick Hawkins recommande à ses étudiants l'enseignement.

Pour décrire l'intérêt de Erick Hawkins pour les sciences du mouvement, l'usage qu'il en fait dans son enseignement et ses chorégraphies, j'ai ressorti quelques thèmes qui ne sont pas exhaustifs. A chaque fois, je mentionnerai le contexte de sa démarche, les éléments déclencheurs et le chemin parcouru, processus cher aux techniques d'analyse du mouvement. En effet, notre représentation du monde est liée à ce que nous percevons du monde, dépendante de l'histoire de l'individu et du contexte qui l'entoure. Je mentionnerai donc le plus souvent possible ces éléments pour mettre en valeur les bases des processus déclenchés par Hawkins qui se continuent après lui.

De la prévention des blessures au mouvement "naturel"

*"Le corps doit bouger avec les lois de profonde efficacité de la nature".
(Erick Hawkins)*

Hawkins est un humaniste convaincu qu'il faut vivre avec son temps. Il a l'intuition que les nouvelles découvertes en sciences du mouvement, peuvent l'aider à minimiser les accidents et protéger le corps. En effet, deux blessures importantes, l'une au genou, l'autre au bas du dos le font se poser des questions telles que : les blessures très communes chez les professionnels de la danse sont-elles inévitables ? Qu'est ce qui les provoquent ? Ces interrogations en déclenchent d'autres : à quel type d'entraînement est soumis le danseur ? Quel type de regard sur le corps dansant véhicule-t-il ? Quel regard sur la vie ?

Chez beaucoup de pionniers en analyse du mouvement, on retrouve le même processus. Une blessure les amène à chercher d'autres pistes que celles préconisées à leur époque : ainsi, Matthias Alexander, acteur, perd sa voix, Moshe Feldenkrais, judoka et physicien, se blesse au genou, ou encore Gerda Alexander, praticienne de la méthode Dalcroze est atteinte de rhumatisme articulaire. Ils s'aperçoivent qu'ils agissent selon des schémas d'organisation corporelle qui leur sont néfastes. Ils questionnent leurs habitudes et cherchent à les transformer en s'appuyant sur les découvertes scientifiques récentes. "Un des nouveaux postulats étant que le système nerveux dirige et coordonne le fonctionnement réflexe du corps et que seule une modification touchant cette activité

neurologique, par le biais des images par exemple, permet de changer l'utilisation que nous faisons de nous-mêmes." (Patricia Kuypers¹³).

Pour Hawkins, ne pas s'interroger sur les fondements de la danse c'est *"se limiter à d'anciens schèmes, à des processus qui sont ou ne sont pas adaptés aux circonstances, au temps, aux nouvelles connaissances, aux nouveaux besoins de la société, à un nouvel émerveillement, aux nouvelles possibilités."* Cela lui semble inconcevable que tant de progrès scientifiques existent dans notre monde actuel et que les professionnels de la danse n'aient pas été introduits à la moindre connaissance des fonctionnements du corps en mouvement.

Hawkins va trouver chez Mabel Todd et ses disciples des explications sur les lois régissant le mouvement. Un mouvement respectueux de ces lois, apparaîtra comme "naturel". Pour éviter la confusion que pourrait amener ce terme, Hawkins lui substitue celui de mouvement "normatif" ou "générique". On emploierait maintenant le mot de "fonctionnel".

De l'imitation à l'écoute intérieure

Un autre souci d'Erick Hawkins est d'enseigner à chacun "l'essence du mouvement", non pas seulement la forme vide de sens, mais ce qui véritablement fait vibrer la forme. Il est un admirateur de la danse d'Isadora Duncan, mais il est déçu par ceux qui s'inspirent d'elle, qui l'imitent sans grâce. Hawkins a l'intuition que l'accès à un "savoir objectif" permet d'éviter le phénomène d'imitation, préoccupation au cœur de toutes les techniques d'analyse du mouvement. Si l'enseignant, non seulement démontre mais est aussi précis sur ce qui est impliqué dans le corps, sur les termes employés, il donne la possibilité à l'étudiant d'avoir accès à une réalité objective et de l'explorer lui-même. Ainsi, Erick Hawkins insiste dans ses classes sur l'emploi de termes anatomiques ajustés : par exemple, articulation coxofémorale et non hanche pour éviter une confusion sur sa localisation (non pas le haut du bassin mais l'articulation de la cuisse et du bassin). Savoir que la jambe prend son origine à l'articulation coxofémorale permet de ne pas fixer la relation entre bassin et cuisse, de chercher les diverses possibilités dues à la configuration de l'articulation et si l'on va plus loin d'interroger ses habitudes : l'angle formé par la cuisse et le bassin est-il fermé, ouvert ? Dans quelles circonstances gardons-nous le réflexe de fermer cet angle et de nous agripper ? La prise de conscience des

13 - in Nouvelles de danse - Incorporer, printemps- été 2001 - introduction p.8

habitudes permet alors leur questionnement, l'exploration d'autres champs possibles et l'accès à des **choix** multiples.

“Lorsque vous avez décidé ce que vous voulez, vous avez une chance de trouver un moyen d'arriver à votre désir” (E. Hawkins).

L'éducation des sensations kinesthésiques permet le transfert des connaissances théoriques au vécu du mouvement. Erick Hawkins emploie le terme de “think/feel” pour traduire cette expérience. L'étudiant qui connaît les limites de sa structure corporelle tout en reposant sur son senti kinesthésique, guide ce qu'il est capable de faire dans un temps et un moment donné. Un dialogue s'établit entre la proposition du professeur et le ressenti de l'étudiant. Le danseur, à l'écoute de son corps, se perçoit alors comme sujet, source d'informations et non plus comme séparé du corps, objet qui se manipule de l'extérieur.

Du mouvement dansé au mouvement quotidien - Une vue globale de l'individu

Pour Erick Hawkins, comme pour Isadora Duncan, la vie d'une personne n'est pas coupée en tranches. Un danseur n'endosse pas le costume d'un personnage qui danse quand il entre dans le studio. Le danseur danse comme il vit. Cela implique que l'apprentissage d'une marche dans le studio de danse se continue dans la vie de tous les jours et que ce qui touche le danseur à l'extérieur du studio se répercute sur sa façon de danser. Cette pensée est aussi très présente dans les pensées d'apprentissage du mouvement. Une intégration ne peut se faire que si la nouvelle coordination est transférée au mouvement de la vie de tous les jours. Le système nerveux pour changer ses circuits neuronaux a besoin de la prise de conscience des habitudes, d'éduquer le sens kinesthésique, comme de confronter cette nouvelle coordination à des situations plus complexes.

De l'effort à la non-tension

La plupart des étudiants qui viennent à l'école d'Hawkins sont entraînés “en force”. Il leur avait été demandé de danser pleinement au maximum de leur énergie. C'est la danse de l'époque qu'elle soit de style classique ou contemporaine. L'éducation est centrée sur la volonté, l'effort, tout relâchement considéré comme mou, sans consistance. Hawkins doit batailler ferme pour faire comprendre ce qui lui semble

essentiel dans l'état de non tension et de fluidité. Je mentionnerais **plusieurs** niveaux de compréhension. Mais ce principe est resté une **base** des systèmes d'éducation du mouvement comme par exemple, **la théorie** du non effort, développée par Feldenkrais. Il est aussi le **fondement** de toutes les techniques “release” et de la “New dance”.

Permettre les différences dans le ressenti

“Les muscles tendus ne peuvent sentir” disait souvent Hawkins. **Feldenkrais** l'illustre en disant que si je porte une valise lourde, qu'un **papillon** s'y pose, je ne sentirai pas sa présence.

C'est expliqué par un principe en neurophysiologie connu sous le **nom** de la loi de Weber-Fechner¹⁴. Celle-ci définit sur le plan de la sensation, le minimum de changement d'intensité qu'une personne peut **déceler**. Sur le plan musculaire, on perçoit un changement de 1/40^e de l'**effort** effectué. Ainsi, si la valise pèse 40 kg, l'ajout du papillon de quelques grammes passera inaperçu. Par contre, on notera une **différence** si on pose quelque chose d'un kilo. En deçà de ce seuil, notre **système** nerveux perd sa faculté de différenciation.

De plus, le degré de tonicité musculaire interagit avec le niveau de **vigilance**. Au delà d'un certain seuil de tonicité, le niveau de vigilance **décroit**. L'ajustement postural est alors moindre.

Un état de tension ajusté à la coordination d'un mouvement permet **ainsi** d'utiliser un minimum d'énergie sans avoir besoin de combattre **une** trop grande résistance. Le mouvement s'ajuste aisément. Il coule, fluide.

Permettre la pulsation

Chez Hawkins, cet état de non-tension est aussi une affaire de temps, **de** pulsation, de rythme. La non-tension n'est donc pas passivité. Dans **une** phase du mouvement, alternent repos et activité. Mabel Todd écrit à ce sujet : “Relaxation n'est pas passivité. La relaxation permet de **conserver** l'énergie. C'est l'équilibre des phases de repos et d'activité dans les rythmes de vie, le repos étant la phase passive entre les phases actives de ces rythmes, comme par exemple les rythmes du cœur, du diaphragme et de l'action réciproque des muscles. La relaxation est l'équilibre potentiel, expérimenté dans l'état idéal de bien-être.”¹⁵

14 - Cité par Lawrence Wm. Goldfarb in articuler le changement, Espace du temps présent, Paris, 1998 p. 139

15 - in The Thinking Body - A study of the balancing forces of Dynamic man - Mabel Todd - Dance Horizons New York 1937 p. 298

Les pulsations présentes au cœur des rythmes de la nature, des rituels de danses indiennes, des mouvements animaliers émerveillent Erick Hawkins. Créer un état de tension ajusté permet de moduler le poids ou la chute, ce qui donne la capacité au danseur de faire voir cette pulsation rythmique. Ce jeu entre centre de la terre et centre du corps, est au cœur du travail de mobilisation du bassin chez E.Hawkins (undercurve et overcurve).

Le laisser faire

"Ton corps peut-être un endroit clair si seulement tu le laisses être" (E. Hawkins).

Erick Hawkins cherche un état de danse correspondant à l'état zen où le mouvement "se laisse arriver".

Mabel Todd s'exprime ainsi : "Quand sont données des conditions favorables, le mouvement arrive". Elle montre comment la force musculaire n'est pas seule en cause et qu'en utilisant les lois physiques, un minimum d'effort est requis pour garder l'équilibre.

"En assurant l'équilibre à tous les points de la structure supportant ou transmettant du poids, nous égalisons la traction sur les muscles antagonistes lorsqu'ils sont passifs, dégageant ainsi une plus grande énergie qu'ils peuvent utiliser lorsqu'ils sont en action. Pourquoi soutenir les parties osseuses du corps alors que nous pouvons les laisser pendre ou se poser ? Lorsqu'elles sont en mouvement, elles doivent successivement s'éloigner du centre et le rejoindre pour que les mouvements soient coordonnés".¹⁶

"Pour assurer la maîtrise consciente de l'équilibre dans la structure osseuse du corps humain, nous devons comprendre son agencement mécanique et ensuite **faire confiance** aux mécanismes automatiques établis depuis longtemps du système neuromusculaire, afin de procéder aux ajustements nécessaires dans le temps et l'espace. Mais ce processus automatique est perturbé chaque fois que nous tentons de forcer une partie du corps à adopter une nouvelle position sans tenir compte de l'attitude de l'ensemble.

Il ne s'agit pas de rechercher des prestations exceptionnelles dans l'une ou l'autre activité, ni de développer certains muscles ; mais de **cultiver certaines habitudes de pensée** assurant l'équilibre des différentes masses de poids à leur point d'appui".¹⁷

16 - in Nouvelles de danse, printemps/été 2001 Traduction par Martine Bom d'un texte du livre The Thinking Body de Mabel Todd p. 20

17 - idem n° 16 p. 28-29

Hawkins travaille donc beaucoup sur l'alignement corporel et l'utilisation du poids pour initier un mouvement et créer un élan dans l'espace. Il s'inspire de l'enseignement d'Ideokinesis de Lulu Sweigard transmis par André Bernard. Afin de ne pas trop impliquer l'activité musculaire, l'emphase est mise sur la visualisation de l'alignement du squelette et du transfert du poids au centre des articulations.

Hawkins cherche ainsi un rapport d'alignement harmonieux avec la gravité pour laisser les réflexes d'équilibration se faire, sans intervention de l'activité volontaire des muscles phasiques d'action. La personne "dépouillée" de son action se laisse être présente au monde sans artifice. Les mouvements des bras sont alors le résultat du momentum et ont pas de forme particulière.

Le rapport à l'espace est le prolongement de ce laisser faire dans la non-tension. Le chemin du geste n'est pas direct, mais en courbe, épousant la configuration des mouvements pendulaires des membres. Erick Hawkins, suivant l'enseignement de Todd qui met un accent tout particulier au bassin, centre de convergence des forces, et soucieux de protéger le bas du dos (on se souvient de sa blessure au bas du dos), développe une technique autour de la mobilisation du bassin par un trajet en courbe vers le bas ou vers le haut (undercurve et overcurve).

L'émotion artistique liée à la transformation de la matière

"Le corps est la seule source d'où la danse peut provenir."

La virtuosité n'intéresse pas Erick Hawkins, ni les aspects psychologiques. En tant qu'artiste, il cherche à toucher le spectateur au plus profond de lui-même, dans sa capacité d'être. Et ceci se fait de matière à matière, de vibrations à vibrations, vibrations fines de la non-tension qui provoquent état de quiétude et de tranquillité.

Ces états de transformation liés à la matière du corps qui est impliquée sont des lieux d'exploration pour les praticiens des techniques d'analyse du mouvement. Bonnie Bainbridge Cohen a ainsi développé sa recherche sur les états corporels en lien avec chaque système corporel (système endocrinien, musculaire, squelettique, viscéral, liquidien, etc). Elle nomme Erick Hawkins parmi les personnes qui ont inspiré son enseignement.

Hawkins entre deux paradigmes

On voit par ces exemples combien l'état de non tension est un chemin engageant toute la personne et que le passage d'un univers

d'effort à celui de non-effort, d'un univers du faire à celui du laisser être, n'est pas aisé. Cela implique comme le dit d'ailleurs Hawkins tout un autre rapport au monde. Dans ses écrits, on sent qu'Hawkins est sur un chemin et qu'il se trouve parfois entre deux paradigmes. Quand il s'exprime ainsi "**l'objet le plus beau de l'art pour moi est le corps parfait de l'homme**", le regard sur le corps est-il celui d'un corps traité comme un objet, ou un corps-sujet ? Un corps auquel on impose un idéal d'harmonie, de proportions standard, de perfection, qu'elle soit issue de la nature ou de la beauté grecque ? Ou est-il celui du corps sujet, fruit d'expériences multiples, où le mouvement harmonieux n'a pas de standard, mais vient d'une congruence de l'intention de la personne ? N'idéalise-t-il pas la nature quand il écrit "*le corps humain est au pic de sa beauté lorsqu'il est semblable à un animal glorieux qui bouge en accord avec la nature sans violence ou egocentrisme*" ? Le mouvement de l'animal répond à une stratégie de survie qui diffère selon chaque espèce. Au cours de l'évolution, à chaque phase d'adaptation à de nouvelles conditions de vie, certaines espèces animales ont disparu quand les stratégies mises en oeuvre n'étaient pas assez efficaces. Le geste de l'artisan expérimenté est efficace et empreint d'harmonie car tout concourt à la spécificité de la tâche. Pour créer l'illusion du non-poids, de l'envol, le danseur classique tente d'annihiler les forces de la pesanteur par les contre-forces que sont les contractions musculaires. Cela peut être aussi un système fonctionnel accordé au but qu'il veut atteindre.

Il reste que le questionnement d'Erick Hawkins est toujours d'actualité. Les danseurs professionnels interrogent encore peu leurs habitudes : au nom de la tradition et parce qu'ils ont toujours fait comme cela, ils reproduisent ce qu'ils ont vu faire (par exemple, le rapport des danseurs classiques avec la barre). Ils se considèrent encore peu responsables de leur santé comme si leur corps était une voiture qu'ils amèneraient chez le garagiste pour le faire réparer. Est-ce une incongruité de comprendre comment on fonctionne ? comment l'autre fonctionne ? Erick Hawkins a osé exposer le monde de la danse à l'objectivité des sciences pour rehausser qualité et poésie du geste dansé. A nous de continuer sur la lancée !

Odile Rouquet - septembre 2001.

Swelgard Lulu E.

Théoricienne et pédagogue du mouvement, américaine.

Élève de Mabel Todd à la Columbia University, elle soutient en 1939 à New-York University, une thèse de doctorat sur la posture de 200 de ses étudiants en éducation physique, visant à valider les théories de son professeur. Après avoir pris sa retraite de professeur à Teachers College, Columbia university et à New-York University, elle accepte un poste dans le programme de danse de la Julliard School où elle a comme assistantes d'abord Betty Jones, puis Irene Dowd. En 1973, elle crée le terme "Idéokinésis" pour désigner sa méthode. Elle propose de visualiser des lignes de mouvement dans une position couchée qu'elle appelle "position de repos constructif". En modifiant les habitudes corporelles grâce à une réorganisation des coordinations neuro-motrices, elle recherche un mouvement plus efficace et l'optimisation du potentiel de chacun. Cette approche a été développée par Irene Dowd à New-York.

Bibliographie :

Human movement potential, its ideokinesis facilitation. Harper and Row, 1974. Trad du ch. 20 in Nouvelles de danse n°28, 1996.

Todd Mabel Elsworth

Théoricienne et pédagogue du mouvement, américaine, précurseur en analyse du mouvement.

En 1906, M. Todd étudie à l'Emerson College of Oratory avec l'intention de devenir professeur de chant. Rapidement convaincue de l'influence de la posture sur la qualité de l'émission vocale, elle développe sa théorie de manière empirique à Boston. Elle souligne alors, l'importance de l'équilibre dynamique du corps basé sur des principes mécaniques. En 1920, pour étayer ses travaux, elle s'inscrit au programme de licence de science en éducation physique à la Columbia University. A partir de 1928, elle y enseigne ses "principes posturaux fondamentaux". Elle met l'accent sur l'unité psycho-physique du corps, sur l'influence déterminante de l'image mentale dans les processus de transformation du mouvement. Elle compte parmi ses élèves : Barbara Clark et Dr L.E. Sweigard. Son travail fut fondateur pour de nombreuses recherches axées sur une meilleure efficacité du geste.

Bibliographie :

Thinking Body Dance Horizons. N.Y. 1937, The Hidden you id. N.Y.1953. Early writings 1920-1934, id. NewYork 1977

Bonnie Bainbridge Cohen

Théoricienne et pédagogue du mouvement, américaine.

Elle obtient en 1963 un Bachelor of Science en "Occupational therapy" de Ohio State University et, plus tard, un certificat de "neurodevelopmental therapy" par Dr et Mrs Bobath en Angleterre. Elle s'intéresse au mouvement en général et explore toutes les disciplines s'y rattachant. Elle a, entre autres, étudié la danse avec Erick Hawkins, l' Effort shape avec Bartenieff, la danse thérapie avec Marion Chace. En 1973, elle fonde l'école du "Body Mind Centering". Elle propose une exploration du mouvement en travaillant à partir des schémas de développement neuro-moteur de l'enfant et des qualités propres à chaque système corporel (os, muscles, fasciae, liquides, système nerveux).

Bibliographie :

Sensing, feeling and action Contact édition Northampton MA 1993