

ODILE ROUQUET

□ LIMOGES 26/27 JANVIER 91
REGARD SUR LE CORPS,
LA PERCEPTION, LE LANGAGE,
▷ LA MISE EN SCÈNE DU CORPS

Regard sur le corps du danseur interprète :

Z Je me suis questionnée, en lisant le titre du
colloque : « Regard sur le corps... », sur ce qui
me pousse à regarder attentivement ce
S corps du danseur, à le scruter. Et je me suis
dit que j'ai envie de m'émerveiller de
nouveau, envie de revivre les instants d'in-
tenses émotions que m'ont procuré certains
M spectacles de danse. C'est bien cela qui me
pousse à regarder attentivement ce corps
du danseur, son mouvement, à tenter de
M percevoir son secret, secret d'un corps qui
sait faire naître cet instant magique de la
danse, quand le danseur devient le « clown
de Dieu », le traducteur de l'éphémère,
« l'artiste ». Je me rappelle l'émotion reçue
N lors de la représentation de Gisèle par les
ballets Cullberg, ou encore le lac des
cygnes à l'American Ballet Theater. A la fin
de la représentation, l'émotion était telle que
O la foule s'était portée debout en silence
pour suivre la fin du ballet. Makarova, je
pense que c'était l'étoile qui dansait ce soir-
là, avait su faire vivre le personnage
d'Odette-Odile tout en intégrant son propre
L personnage.

Qu'est-ce qui fait que ce corps communique,
devient présent, crée cette émotion vitale de
31 la danse ? De quoi est composé son langage ?

C'est notre travail à nous, kinésologues, d'aider à l'accouchement de ces instants magiques de la scène. Le corps de l'artiste gardera toujours son secret. Le mystère de ces instants magiques restera intact. Mais on peut tenter de l'approcher en s'appuyant sur ce que nous apporte les recherches actuelles ou anciennes et essayer de ce que j'appellerai «faire vivre la matière», faire vivre la forme, jouer sur la matière même du corps pour faire ressortir les éléments qui le composent. «On risque de penser trop tôt qu'on est au seuil du silence obligé. Il faut s'entêter pourtant à en retarder l'approche. Nous savons bien que, finalement, nous devons nous taire. Mais non sans avoir épuisé les ressources du langage, y compris celles de la poésie». Comment être au service de la danse et faire naître un corps d'artiste, tel est le défi donné au kinésologue.

La kinésiologie intrigue un peu parce qu'elle n'est pas facilement définissable. C'est, en fait, plus une expérience qu'une doctrine, plus un questionnement qu'une réponse. On me pose en effet toujours la même question: mais, en fait, c'est quoi au juste la kinésiologie?

La définition officielle retenue par le Ministère de la Culture est «analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé»:

«Analyse» parce qu'on va tenter d'analyser les paramètres d'un mouvement, tout en gardant en esprit qu'un mouvement «représente des transformations successives qui viennent des relations toujours nouvelles des différents éléments mis en jeu»

- O (David Bohm, La plénitude de l'univers, Ed. Le Rocher). A chaque instant du tracé d'un mouvement, tous les paramètres d'un mouvement se réorganisent et se transforment. On peut l'illustrer par l'exemple du kaléidoscope qui a chaque secousse nous fait découvrir un nouvel arrangement de ses composants. Mais il y a non seulement réorganisation qui implique un laisser-faire, mais aussi transformations actives. Voilà ce qu'en dit Bohm à propos de la musique:
- S «A un moment donné, une certaine note est jouée, mais une quantité de notes antérieures sont encore "entraînées de se réverbérer dans la conscience"... On ne doit pas expérimenter la réalité de ce mouvement entier en "maintenant le passé" grâce à la mémoire de la séquence de notes et en comparant ce passé avec le présent. Mais plutôt, comme on peut le découvrir avec encore plus d'attention, les "réverbérations" qui rendent possible une telle expérience ne sont pas des souvenirs mais plutôt des transformations actives de tout ce qui est venu plus tôt.»
- M ...analyse «fonctionnelle» parce que la forme naît de la fonction, la forme du corps dépend de sa fonction. «L'en-dehors» (position de la hanche privilégiée en danse classique) a une fonction. Tendre une jambe et la plier sont des mouvements fonctionnels (visser et dévisser). En observant la forme du corps, on apprendra sur sa fonction ou vice versa. Par exemple la fonction de la cage thoracique est de protéger le cœur et les poumons et de servir de socle aux bras. Sa

structure aérienne est plus solide en haut qu'en bas. Il s'agira alors de s'en servir au mieux de ses possibilités. De sa position dépendra l'efficacité des bras.

...analyse fonctionnelle... «du corps dans le mouvement dansé». Je vais le mettre tout ensemble car le corps exigé par la danse est un corps très spécifique à son art. Outre des aptitudes physiques particulières (par exemple, ce corps a besoin d'un maximum d'amplitude tout en ayant besoin de force), il doit servir un but d'expression. Il va falloir réveiller «le corps enfoui», prendre conscience du corps «emprunté». Apprendre une forme, la plaquer sur le corps comme un moule ne fait pas des interprètes mais des mécaniciens du mouvement. L'expression concerne le réveil de toutes les «couches» du corps, celle, par exemple, des muscles phasiques de la motricité aussi bien que ceux de la posture ou de la mobilité. L'utilisation exclusive des muscles phasiques ligote le corps comme l'est une momie par ses bandelettes. L'expression concerne l'individu tout entier, il faut donc réintégrer tous ces paramètres dans l'espace et dans le temps, le présent d'un individu étant fait de son histoire.

Je voudrais rester sur le concret et donc revenir à mon expérience quotidienne, en ce moment au Conservatoire National Supérieur de Paris. La spécificité de la kinésiologie est de travailler sur le concret, de partir du vécu du danseur, puis d'y revenir après lui avoir fait, entretemps, découvrir d'autres points de vue.

□ Le département de danse du CNSMP possède environ cent étudiants, avec une section de danse classique et une section de danse contemporaine. Cette dernière fonctionne depuis deux ans. Auparavant, il n'y avait qu'une section de danse classique. De plus, depuis la rentrée 90/91, le programme de chaque section a été enrichi de matières complémentaires. Les danseurs classiques suivent des cours de danse contemporaine, des ateliers d'improvisation / chorégraphie, des cours de musique, histoire de la danse, kinésiologie, répertoire. De même, les danseurs contemporains. J'interviens moi-même soit directement dans les cours de techniques en conjonction avec le professeur de technique, soit dans des cours plus spécifiques de kinésiologie. Je travaille directement sur la matière du mouvement dansé. Un mouvement ne semble pas très bien intégré, un élève rencontre une difficulté particulière? J'essaie de voir d'où vient cette difficulté. Est-ce un problème d'intégration d'un paramètre du mouvement, est-ce une mauvaise compréhension de la façon de prendre le mouvement?

Les jeunes danseurs rencontrent actuellement des défis qu'il ne faut pas sous-estimer. On leur demande d'avoir un corps de plus en plus performant. Comme dans les sports, la technique de danse actuelle, même en danse classique, n'a rien à voir avec celle demandée autrefois. Autres mœurs, autres corps. La technique du danseur doit être de plus en plus policée pour répondre aux exigences des chorégraphes qui, d'ailleurs, 35 chorégraphient des mouvements de plus en

plus complexes pour répondre au degré de technicité des danseurs. Le travail du kinésologue est de leur apprendre à optimiser les capacités de leur corps, non seulement du corps mais de leur corps qui a une histoire différente de celui d'un autre.

On demande aussi au jeune danseur d'être très versatile, il faut qu'il sache passer d'un style à un autre, du classique au contemporain pour certains, mais aussi, pour d'autres, circuler dans les différents styles de danse contemporaine. C'est difficile de passer du classique au contemporain: par exemple, en contemporain, il y a des tours qui se font en dehors de l'axe, la tête étant excentrée et non seulement placée à la verticale. Les repères des jeunes danseurs classiques se font préférentiellement par les yeux, il faudra alors leur permettre de se reposer sur d'autres sens de l'équilibre comme l'oreille interne, les récepteurs proprioceptifs... On leur apprendra aussi à analyser les paramètres d'un mouvement et à repérer la façon dont ils sont combinés, à repérer le «starter» du mouvement. On lève la jambe en classique comme dans le style Cunningham mais de façon tout autre. Quelle est la façon d'habiter un mouvement?

Il y a donc plusieurs plans sur lesquels il faut travailler:

— l'interprétation, dans le sens de passer d'un personnage à un autre, d'un style à un autre.

Il s'agit d'apprendre à combiner les paramètres de façon différente, à se brancher sur

REGARD SUR LE CORPS, LA PERCEPTION, LE LANGAGE, LA MISE EN SCÈNE DU CORPS



PLATE I.—1908-1909.
(From *The Delineator*.)

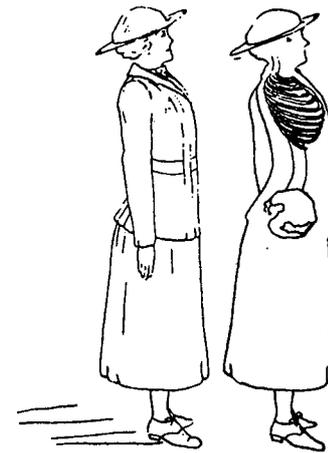
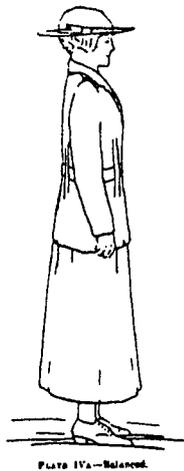


PLATE II.—MILNER. PHOTO I AND II.—MILNER.



DESSINS EXTRAITS DE
EARLY WRITINGS
DE MABEL TODD
DANCE HORIZONS ÉD.

- d'autres «canaux», à repérer le starter du mouvement, le système sur lequel repose la qualité d'un mouvement. Je m'appuie sur le travail de Bonnie B. Cohen pour explorer les
- ▷ qualités des différents systèmes du corps. Bonnie B. Cohen définit six systèmes: le système osseux, le système musculaire, le système des viscères, le système des fluides,
- z celui des glandes et le système nerveux;
 - le développement des capacités techniques, des exploits physiques. Il faudra apprendre à optimiser les forces en présence;
 - s — le développement de la personne. Partir de la personne qu'il (ou elle) est. Ce sera aussi important pour optimiser les capacités physiques que pour développer la «présence», ce que la personne est. Chaque personne a sa spécificité, sa façon d'intégrer un mouvement. Interpréter, c'est montrer à voir ce que veut le chorégraphe, rentrer
 - m dans la qualité exigée tout en se reposant sur ce que l'on est réellement, sur ce que j'appelle «sa verticalisation».
 - m On pourrait dire: interpréter ou «être un personnage tout en sachant qui on est». Cela implique de savoir combiner les forces en présence, les utiliser au mieux.
 - o Je voudrais prendre pour exemple comment utiliser le rapport à la pesanteur, pour approfondir les résultats physiques mais aussi l'expression derrière la forme.
 - On peut symboliser le corps par deux vecteurs.
 - Un axe vertical représenté par la relation

— Deux axes horizontaux représentés par les membres. Schématiquement, cela donne le tracé de la croix de Lorraine.

Pour que le corps fonctionne correctement (l'efficacité fonctionnelle sera sous-jacente à l'expression) il faut respecter l'**orientation** de ces axes et leurs directions. L'axe vertical va donner l'accès à la terre et au ciel, les axes horizontaux à l'espace et aux autres. Les membres emprisonnent souvent les directions de l'axe vertical en étouffant l'action des muscles profonds qui érige cet axe. Ces muscles réagissent aux forces qui s'exercent sur eux telles que la pesanteur. Il va falloir donc les laisser agir. L'axe vertical est en quelque sorte du domaine de l'être: être, exister, laisser faire, les axes horizontaux étant reliés davantage à l'agir. Quand on ne respecte pas la fonction et donc l'orientation de ces axes, la nuque, les lombaires ne sont pas libres. Quand l'indépendance de la verticalisation n'est plus assurée, les membres sont obligés de suppléer au manque d'intégration de l'axe vertical. Les membres seront bloqués en hyperextension ou en flexion. Le corps réagira très lentement à tout déplacement comme le fait la girafe, proie très vulnérable quand elle boit car elle garde les pattes tendues et écartées.

Au cours du développement moteur de l'enfant, l'intégration de ces axes se fait par l'exploration de «patterns», de schèmes qui impliquent des changements dans les relations entre volumes corporels, des combinaisons spécifiques des segments corporels, une façon de se porter particulière par

REGARD SUR LE CORPS, LA PERCEPTION, LE LANGAGE, LA MISE EN SCÈNE DU CORPS

40

O rapport à la pesanteur, à l'espace. On constate facilement qu'«effacer le haut par rapport au bas» comme le font les mannequins donne une attitude différente de la position militaire qui bombe le torse. La mode qui impose une posture corporelle spécifique implique une façon spéciale de coordonner les unités corporelles, et par là une relation aux autres et à l'espace différente (cf. photos de mode de Mabel Todd).

Une combinaison spécifique impliquera une façon d'être.

S Voici les schèmes ou combinaisons qui se font au cours du développement moteur de l'enfant, d'après Bonnie B. Cohen:

M On a d'abord une coordination globale des six extrémités du corps au centre symbolisé par le nombril (le cercle). Puis cette coordination se vectorise et intègre la relation de la tête avec le coccyx (mouvement spinal).
M Puis la structure va devenir plus ovale avec deux centres de référence: on va coordonner le haut avec le bas dans le stade homologue, mouvement que l'on voit chez la grenouille, le côté à l'autre côté dans le stade homolatéral comme chez le lézard et un côté du haut du corps au côté opposé au bas du corps dans le mouvement controlatéral.

Ces schèmes favorisent des mouvements dans un plan de l'espace: le plan sagittal (la roue) dans le schème homologue, le plan frontal (la porte) pour le schème homolatéral et le plan de la rotation (la table) pour le schème controlatéral.

41

Chaque schème passera par l'apprentissage de l'enroulement complet au déroulement complet et l'apprentissage de deux qualités que Bonnie B. Cohen appelle «le push» et le «reach & pull».

push = compression — repousser — prendre. La tête pousse l'autre extrémité ou le sacrum pousse la tête — consolidation de la kinesphère interne. La tête «repose sur».

reach & pull = tirer — aller vers — accueillir — espace externe — les yeux — la tête tire l'autre extrémité à elle — Le sacrum est suspendu.

Chaque apprentissage d'un schème ou d'un plan correspond à un état spécifique, une «gestalt», une façon d'être. Quand on peuple un plan, la perception de l'environnement change. Toutes les couches du corps y participent: changement de tonicité des muscles de la posture, changement de trame derrière le mouvement, et non seulement implication des muscles phasiques qui modifie la forme extérieure du corps sous le contrôle du cortex mais qui ne fait pas vivre la forme, qui ne l'habite pas.

On intègre tous davantage un schème de mouvement et par là on favorise un plan de l'espace, une dimension, une façon de percevoir l'environnement. La pesanteur va sculpter différemment le corps.

Favorisera-t-on, par exemple, l'homolatéral? La qualité du «push» sera prépondérante. Le bassin sera le moteur du mouvement, la cage thoracique légèrement à la traîne. Les muscles fléchisseurs rentreront en action

REGARD SUR LE CORPS, LA PERCEPTION, LE LANGAGE, LA MISE EN SCÈNE DU CORPS

42

O pour rétablir l'équilibre. Les courbes de la colonne seront accentuées. Le corps apparaîtra plus cambré. Biomécaniquement, cela favorisera le dévissage des structures, propre au plié (le corps est en effet une grande spirale qui se visse et se dévisse). La rotation des membres inférieurs sera facilitée, comme l'en-dehors.

N On favorisera le controlatéral? La qualité du «reach & pull» sera prépondérante, l'intention d'aller vers, d'essayer d'atteindre. S Le haut du corps sera le moteur du mouvement, ce qui le fera «déraper» légèrement en avant par rapport au bassin. La structure entière du corps aura tendance à se «visser», à se tendre, à aller dans le sens de l'«élévation».

E En allant enseigner récemment à Amsterdam, j'ai trouvé à l'exposition Van Gogh deux dessins où Van Gogh a croqué deux attitudes de cultivateurs qui illustrent bien ces deux états: l'une va davantage vers la terre, et initie le mouvement par le haut et l'autre est plutôt dans l'enroulement, dans le support du bas.

M O J'essaie donc d'explorer avec les étudiants du Conservatoire tous ces paramètres. J'insiste pour que la forme d'un mouvement ne soit pas plaquée sur un corps dont l'expression est ligotée par une forme apprise sans intégration. L'artiste danseur interprète sera celui qui saura manier les avantages des différentes forces qui s'exercent sur lui I telles que son rapport avec la pesanteur, la 43

force de réaction, la force d'inertie... tout en respectant qui il est pour faire vivre et laisser libre son expression personnelle.

Je cherche la plasticité de la forme, à faire circuler l'information dans le corps, à dissoudre ~~des portes~~, des anneaux de tension pour une recherche à l'aplomb et non de l'équilibre. C'est en fait une recherche de la verticalité, du déséquilibre subtil qui fait que la structure est dynamique, en quelque sorte une recherche du risque.

Le risque passe par une acceptation d'une certaine vulnérabilité, d'une certaine mise à nue qui m'émerveille parce que l'artiste me fait alors découvrir sa danse.