

Entretien avec Christine Roquet

propos recueillis par Mathilde Puech et Sophie de Quillacq, novembre 2019

Le geste comme objet d'étude

Dans l'introduction du livre, je cite cette phrase d'Hubert Godard : « Notre culture est illettrée du geste, non pas insensible à celui-ci, mais incapable de nommer et donc de penser la richesse de sa pratique ou de sa monstration. » L'objet de ce livre est de prendre le geste comme objet d'étude et de construire un discours, et cela reste une entreprise assez peu répandue. En France, les études en danse sont assez récentes au regard des études musicologiques ou d'autres. Notre particularité est de centrer le regard porté sur la danse sur le geste lui-même. Dans notre champ, les perspectives sémiologiques existantes, qui voient le geste comme un signe porteur de signification, restent très insuffisantes. Nous devons forger d'autres outils pour rendre compte des divers enjeux portés par le geste dansé.

Ce constat de départ s'articule au fait que la danse est souvent le parent pauvre dans bien des domaines – que ce soit dans le cadre universitaire ou dans un cadre social plus large. Il faut interroger, par exemple, la place de la danse sociale dans le contexte contemporain. Dans mes cours, les étudiantes et les étudiants étrangers sont assez nombreux à avoir conservé des pratiques de danses familiales élargies. En France, c'est quelque chose que nous avons perdu depuis longtemps, sauf peut-être lors des mariages.

Vu du geste : interpréter le mouvement dansé, un titre équivoque

On me pose toujours la question du titre choisi pour cet ouvrage : s'agit-il d'une vue *sur* le geste ou d'un point de vue *depuis* le geste ? Les deux à la fois. « Interpréter le mouvement dansé » renvoie au regard du spectateur, à la spectatrice, qui regarde les autres bouger. Mais il s'agit également d'analyser le travail du danseur ou de la danseuse et/ou de l'interprète.

Le concept d'« interprétation » pose question puisqu'il sous-entend qu'il y aurait un message à déchiffrer, comme en Grèce antique on lisait les présages à travers tel ou tel phénomène. Mais en danse, de quoi donc serait fait ce « message » ? La danse a emprunté le concept d'« interprète » à la musique, mais certains défendent l'usage du terme de « danseur » ou de « danseuse ». Chacun ne met pas exactement les mêmes choses sous ces termes. Pour ma part, le concept d'interprète ne concernant que la danse de scène, je préfère faire usage du terme de « danseur » et « danseuse ».

Une vocation : comment ça bouge ?

Ce livre est le fruit d'un long parcours de recherche en danse mais aussi de pratique. J'ai commencé par suivre la formation privée que donnait Odile Rouquet à Paris, à la fin des années 1980. La matière dispensée alors a ensuite été institutionnalisée sous l'appellation « Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé » (AFCMD). On se retrouvait chaque semaine en petit groupe dans un studio. Les longues séances de pratique, fondées sur l'improvisation, étaient centrées sur l'expérimentation sensorimotrice, avec un axe de lecture du geste très développé. J'ai trouvé cela très enrichissant mais aussi parfois un peu « paniquant » : tout d'un coup, j'avais l'impression de ne plus rien savoir ! Le moindre demi-plié était source d'interrogations sans fin. Ensuite, j'ai travaillé avec Nathalie Schulmann pendant quelque temps. J'ai entendu parler d'Hubert Godard dans ces différents cours et j'ai eu envie de suivre ses enseignements. Je suis donc entrée à trente-quatre ans comme étudiante au département Danse de l'université Paris 8 où j'ai entamé un travail de recherche jusqu'à une thèse consacrée à la représentation de la scène amoureuse... J'y suivais tous les cours d'Hubert chaque année, quel que soit le niveau affiché dans le programme (soit dit en passant, un découpage en niveaux n'a pas grand sens pour notre champ d'étude).

Ce qui faisait la spécificité des enseignements d'Odile Rouquet, de Nathalie Schulmann et d'Hubert Godard, c'était la priorité accordée à l'observation de l'expérience *in vivo* : comment bouge l'autre, comment on bouge soi-même. Avec des allers-retours constants. Ce travail, je le trouvais passionnant. En permettant d'interroger les qualités de mouvement, il vous fait beaucoup avancer. Qu'est-ce que le danseur veut développer quand il « interprète » une écriture ou traverse une improvisation ? Par quels chemins passer ? Qu'est-ce qu'on veut changer ? Qu'est-ce qu'on *peut* changer, à quelle(s) condition(s) ? etc. Et surtout, on découvre la richesse des possibilités interprétatives chez toutes celles et ceux avec qui on pratique. Finalement, le fait de bouger et voir bouger, c'est le prisme principal pour moi.

Depuis l'enfance, je pratiquais la danse, non pas en tant que danseuse professionnelle mais en amatrice éclairée (ballet, danse contemporaine, danse afro-brésilienne et jazz). À l'âge adulte, en parallèle, j'ai expérimenté des pratiques « hors piste » comme je les appelle dans le livre, c'est-à-dire ce qu'on appelle aujourd'hui des « pratiques somatiques » : Feldenkrais, gymnastique holistique de Lily Ehrenfried, gymnastique douce de Thérèse Bertherat, Alexander..., on les appelait alors « *release techniques* ». Chez moi, on dansait les danses de bal musette (tango musette, paso doble, valse, etc.). Et quand j'étais adolescente, je dansais beaucoup le rock'n'roll, plutôt avec des amis de ma mère ou de cette génération, c'était déjà une danse en voie de disparition...

Retravailler le concept de corps

Le point de départ du livre consiste à mettre de côté le concept de « corps » pour penser autrement et ne pas être englué-e par les impensés qui le sous-tendent (par exemple, considérer le corps en opposition à l'esprit, à l'intellect ou à l'âme). C'est là une des pierres de fondation du travail philosophique du département Danse de Paris 8. Avec le concept de « corporéité », Michel Bernard – qui a fondé ce département – a fait une proposition extrêmement nourrissante dont s'est saisi Hubert Godard qui a aussi beaucoup marqué les contenus de notre formation. Ce dernier a posé ce qu'on peut appeler la « théorie des quatre structures de la corporéité ». Ces structures, je les décris dans les premiers chapitres de ce livre en m'appuyant sur de nombreux exemples concrets.

La première structure est la structure corporelle, au sens premier du terme, c'est-à-dire tout ce qui concerne l'anatomie, la physiologie, dont s'occupe, par exemple, le monde médical. Il s'agit de la matérialité du corps humain. La deuxième structure – il n'y a pas de hiérarchie – est ce qu'Hubert Godard appelle la structure « esthétique » (ou structure sensorielle), c'est-à-dire tout ce qui concerne le sentir, pour le dire assez vite. La troisième, c'est la structure coordinative, qu'Hubert Godard nomme « kinésique » : elle concerne les coordinations, c'est-à-dire comment, dans l'espace et dans le temps, s'organisent les parties

du corps pour faire un mouvement. Et puis la quatrième, c'est la structure symbolique, c'est-à-dire comment le geste *fait sens*, pour celui qui le vit comme pour celui qui le regarde.

J'ai développé cette pensée systémique d'Hubert Godard en cherchant à l'enrichir avec des exemples, en tissant des liens, en la mettant en travail. Cette proposition est susceptible de nous aider à penser la danse et les somatiques, et leurs discours, à partir d'un regard centré sur le geste. Je pense qu'on peut entrer dans le livre par n'importe quel chapitre, un système de renvois permet de ne pas trop se perdre. Néanmoins, je conseillerais de lire d'abord les deux premiers chapitres, qui écartent le concept de corps au profit de celui de geste, pour saisir plus aisément le reste.

Danser avec de l'autre

Dans cet ouvrage, je m'intéresse également à la façon dont le geste et sa perception transitent entre deux êtres en présence, qu'il s'agisse d'un danseur et d'un spectateur, de deux danseurs ou de deux spectateurs qui conversent. Dans la théorie du sentir de Michel Bernard avec ses différents croisements (appelés « chiasmes » par le philosophe), le croisement de l'« intercorporéité », c'est-à-dire notre rapport à l'autre et, plus largement notre rapport au monde, est celui qui me tient le plus particulièrement à cœur. « Notre prétendu corps anatomique, existe bien, explique Michel Bernard, mais [il] n'est que l'épiphénomène d'une immense intercorporéité indéfinie ¹. » La rencontre fonde le geste, si je peux résumer ainsi ma pensée.

Durant ma thèse, j'ai travaillé uniquement sur des duos et, dans ma pratique aujourd'hui, je fais principalement de la danse à deux, et j'utilise souvent la danse à deux dans mes cours. Le geste dansé et l'apprentissage de la danse se construisent forcément dans la relation. J'ai rencontré dans ma vie des gens qui se sont mis à la musique seuls, dans leur coin. La danse, en revanche, on l'apprend le plus souvent en relation avec quelqu'un d'autre.

Danse et empathie

Cette question de la relation rejoint celle de l'empathie que j'aborde dans le livre. Cette notion me semble aujourd'hui quelque peu sur-utilisée. Il existe de nombreuses recherches scientifiques autour des « neurones miroirs » et c'est intéressant que l'on puisse aujourd'hui donner raison aux danseurs qui disent depuis toujours que l'échange de gestes est porteur d'une richesse multiple d'interrogations.

Mais je me méfie de la sur-utilisation de ce terme qui tend à mythifier un phénomène présenté comme une sorte d'automatisme nerveux. C'est pourquoi je préfère parler de « contagion kinesthésique ». Je rappelle souvent à mes étudiants ce que dit Boris Cyrulnik dans son livre *De chair et d'âme* : « Nos neurones miroirs entrent en résonance avec le geste de l'autre qui nous touche. Si son action nous concerne, la résonance magnétique montre l'activation de circuits neuronaux spécifiques [...] ; c'est la vue du mouvement de l'un qui stimule en miroir les neurones de l'autre. Mais cet autre doit être signifiant ². » Le phénomène prend sens si je suis *concerné* par le geste de l'autre, dit en substance Cyrulnik. En quoi, comment, à quelle(s) condition(s) suis-je concerné-e par le geste de l'autre ? Quels sont mes attentes et mes désirs conscients et inconscients de spectateur ou de danseur ? Voici des questions qui nous engagent à ne jamais faire l'impasse sur la quatrième structure évoquée par Hubert Godard, celle du symbolique ; comment le geste *fait sens* pour celui qui bouge comme pour celui qui regarde. C'est en cela que la pensée de ce dernier est pour moi fondamentale.

Scruter les écarts

« Sens du geste », à entendre au pluriel, dans toute la polysémie du terme, est le titre de l'un des chapitres du livre. Comment le geste *fait-il sens* ? En fin de compte, c'est souvent par un jeu d'écarts que *du sens* peut émerger. Entre deux versions chorégraphiques de la même pièce, entre les qualités stylistiques de deux interprètes, entre deux tableaux représentant le même sujet, entre des photos d'un même geste, entre deux notions... dans cet *entre-là*, si je peux oser ce jeu de mots, se joue une multiplicité d'écarts qui vont nous permettre de réfléchir et de nous poser des questions.

De la joie

L'ouvrage s'achève sur la question des relations entre danse de scène et danse de bal, un dialogue qui m'intéresse beaucoup. Je perçois tout ce que peut nous apporter la danse de bal, un monde tellement joyeux et intéressant. Dans mon livre, j'évoque cette notion de joie, qui me semble le phénomène le plus saillant de la pratique du bal. Lorsque j'interroge des danseurs qui sont passés de la scène au bal, comme Anatole Lorne ou d'autres, cela revient comme un boomerang : « J'avais connu ça quand j'étais petit, puis je l'ai perdu dans ma pratique et je le retrouve aujourd'hui. » J'essaie aussi de montrer que la joie a de multiples facettes. Elle n'a d'ailleurs pas complètement disparu de la pratique de la danse de scène. La fin du cours de ballet, c'est une exultation. En technique Graham, c'était pareil : à la fin de la séance, on se lançait dans les diagonales de sauts, les courses. Mais pourquoi faut-il attendre la fin du cours pour traverser l'espace, pour vibrer, pour se sentir vivant, pour danser ? La question de la joie nous permettrait peut-être de réinterroger les pratiques pédagogiques actuelles ; des études restent à mener...

Faire dialoguer la danse de scène et la danse de bal

Il y a encore beaucoup d'ignorance et de méconnaissance entre ces deux mondes. Je dis souvent à mes étudiants que l'intérêt de la danse de bal réside principalement dans la qualité d'interrogation du rapport à l'autre. En arrivant dans un bal *trad*, sans échauffement on entre sans mal dans une chapelloise ou un cercle circassien, en une minute on comprend ce qu'il faut faire, le défi n'est pas à cet endroit. Le changement incessant de partenaire au sein d'une même danse, les différentes manières de se tenir par la main, la relation à la musique vivante... tout cela est extrêmement enrichissant. Nous avons ici des choses à découvrir qui peuvent enrichir la danse de scène. Par ailleurs, dans la danse à deux, lorsqu'on danse avec un-e débutant-e, on est obligé de commencer par écouter et épouser son geste avant de conduire doucement la personne vers l'économie de mouvement requise par telle ou telle danse. Finalement, c'est celui qui sait qui apprend de celui qui ne sait pas.

Mais on peut aussi s'interroger sur ce que la danse de scène pourrait apporter à la danse de bal, notamment du côté de la pédagogie. Il existe des cours de « danse trad » (et même des *master class* !) ou de « danse de salon », et il serait formidable

¹ Michel Bernard, « Sens et fiction », *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001, p. 59.

² Boris Cyrulnik, « Le souci de l'autre », *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 156.

d'observer et d'interroger les contenus et les modalités de ces cours dans le cas de ces danses qui ne sont au départ pas faites pour être transmises par ce biais.

Dire en mots l'exploration sensorielle des danseurs

Au cœur de ce livre, il y a enfin la langue spécifique développée par les danseurs pour décrire des processus ou des sensations qu'ils traversent : « état de corps », « s'appuyer sur l'espace », « partir à l'écoute », « faire un pas comme si le sol s'était transformé en argile douce et chaude »... La métaphore et le « comme si » sont souvent prépondérants dans la transmission en danse. Il est important de souligner les enjeux de l'usage de la métaphore, mais aussi parfois ses limites. À Paris 8, par exemple, avec beaucoup d'étudiants étrangers qui viennent de cultures différentes, une métaphore peut même être prise complètement à contre-pied. Ainsi une étudiante avait suggéré d'imaginer « un boa autour du cou » pour induire un allègement du port de tête dans un atelier de type Alexander, mais, en entendant le mot « boa », une personne du groupe s'est alors crispée, le cou serré, la tête entrée dans les épaules ; le terme évoquait tout autre chose pour elle, le serpent, sans doute, plus que Zizi Jeanmaire ! L'Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé permet d'éclairer, avec des outils techniques (lecture biomécanique, savoirs neuroscientifiques), ce qui est recherché comme qualité de mouvement par de telles métaphores dans la situation d'interaction pédagogique ou le travail de répétition avec un chorégraphe. C'est un savoir et une pratique indispensables aux danseurs et aux danseuses, et une spécificité française dans la formation du danseur et du professeur de danse. On ne peut qu'espérer en la poursuite de son développement.

L'analyse du mouvement, un art de vivre ?

Ce serait sans doute présomptueux de voir l'analyse du mouvement comme un moyen d'éclairer notre vie quotidienne ou comme un art de vivre. En revanche, elle peut donner des outils pour d'autres situations que la danse de scène ou la danse de bal, c'est-à-dire pour observer tout geste. Il ne s'agit pas d'un sésame ou d'une méthode miracle, mais d'un moyen d'aviver le regard et le geste, afin de continuer à penser la danse comme un art, une pratique et une recherche... en mouvement.