Énigmes gravi-taires



Physiologiquement, qu'est-ce que danser les yeux fermés ? Pourquoi l'air semble-t-il pouvoir fonctionner parfois comme un lien entre émetteur et récepteur ? Comment traduire phénoménologiquement les vibrations internes ou les sensations spectrales dont parlent chorégraphes et danseur·euses dans leurs contributions à ce sujet : *Fantômes etc.* ?
Pour compléter notre dossier sur les invisibles, sur les spectres ou les insaisissables qui circulent dans les corps au plateau, nous avons interrogé CLAUDIA RIGHINI, clinicienne et praticienne en Rolfing.

Entretien

Claudia Righini

PROPOS RECUEILLIS PAR
ANNE DAVIER ET MICHÈLE PRALONG

Pouvez-vous parler de votre formation et de votre pratique actuelle ?

CLAUDIA RIGHINI : Je me suis formée en Rolfing en Allemagne, et je continue à apprendre de manière continue depuis vingt ans auprès d'Hubert Godard, praticien et chercheur, avec qui j'échange aussi bien du point de vue théorique que clinique. Je travaille en cabinet et j'enseigne également à l'université sur des questions qui concernent les pratiques de l'orientation. Par exemple, le développement de l'écoute auprès de psychologues ou de travailleur·euses humanitaires. En essayant de comprendre comment leurs modalités d'orientation peuvent interférer avec leurs modalités d'écoute.

En revanche, je ne connais rien à la danse, si ce n'est que je reçois beaucoup de danseur·euses au cabinet ! Des interprètes jeunes ou moins jeunes, qui sont face à des interrogations, des douleurs, ou qui sont à la recherche de nouveaux gestes. C'est un questionnement très important, le renouvellement du mouvement. La clinicienne que je suis s'attachera à distinguer leurs options et leurs choix d'orientation privilégiés, puis les modulations du sens du poids qui se jouent dans chaque expressivité singulière.

Comment décrire cette méthode du Rolfing ?

C'est l'Américaine Ida Rolf qui développe cette pratique dans les années 30. Elle s'intéresse en pionnière à l'impact de la force gravitaire sur le développement humain. Elle s'intéresse également aux fascias et à leur rôle majeur dans le maintien postural. La plasticité de ces tissus qui préservent la cohérence de tous les éléments de notre corps la fascine. Elle a travaillé cette matière en lien avec l'orientation et la gravité. Très vite, elle obtient des effets surprenants sur le bien-être, sur la qualité du mouvement et sur l'équilibre. L'autre personne qui a complété la méthode de Ida Rolf, depuis plus de quarante ans, c'est Hubert Godard, en développant toute la partie fonctionnelle, à travers l'analyse et le travail clinique concernant l'attitude posturale. Une séance de Rolfing aujourd'hui combine un travail sur les fascias et un travail sur la lecture du mouvement.

On a récemment vu deux pièces dans lesquelles les interprètes Maya Masse et Boris Charmatz dansaient les yeux fermés (p. 37). **C'est le cas aussi dans le travail de la chorégraphe Vania Vaneau** (p. 30). **Que se produit-il quand on danse les yeux fermés ?**

D'ordinaire, la dynamique posturale puis le geste s'appuient majoritairement sur trois types d'informations : le regard, l'oreille interne et la sensibilité profonde, ou ce qu'on appelle la proprioception. Toutes ces informations s'unissent pour former le système kinesthésique. Suspendre un

« Chez certaines personnes, il y a de véritables énigmes du point de vue de l'organisation sensorielle et gravitaire. Il arrive qu'on se dise : mais qu'est-ce que cette personne a vécu pour marcher comme ça ? »

des sens, par exemple la vue, provoque un renouvellement profond de la donne posturale de départ : les préférences d'orientation, les hésitations apparaissent alors au premier plan. En fait, supprimer le voir modifie l'orientation du fond postural, et donc du pré-mouvement — c'est-à-dire l'expressivité singulière de chacun·e.

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est combien le *voir* exerce une suprématie sur les autres sens. Une très grande majorité des travaux en sensorialité sont portés sur la vue. Beaucoup moins sur les autres sens. Les humain·es ou les animaux ont tendance à fermer les yeux pour mieux saisir une effluve olfactive. Souvent, pour magnifier l'importance de la réception tactile, les yeux se ferment. La fermeture des yeux permet de réorienter d'abord son rapport à la gravité puis les degrés de présence des autres sens, dans les jeux et dialogues de l'inter-sensorialité.

La privation de la vue permettrait aux danseur·euses de réorganiser leurs équilibres ?

Ce qui me frappe en cabinet, c'est la qualité phénoménale des pieds des danseur·euses, notamment dans leurs capacités de palpation et de captation du sol. C'est perceptible dès que je les observe marcher ou que je pose la main sur leurs pieds. Et puis il y a chez les danseur·euses un sens aigu de la construction kinesthésique. Nous les sentons en écoute, en réception constante des différentes parties de leur corps. Pourtant, je suis surprise de constater un besoin de développer et de travailler le système vestibulaire, la qualité de flux de l'oreille interne. Très souvent, les deux premières cervicales sont tenues : c'est le cas chez tout le monde, mais étonnamment, chez les danseur·euses aussi. Les amener à co-construire leur rapport à l'espace depuis la liberté de la tête provoque une révolution dans la manière dont ces interprètes vont sentir leur corps se mouvoir. En cabinet, nous nous appuyons entre autres sur des explorations les yeux fermés. Obtenir le placement de la tête grâce à la réception des autres flux magnifie l'équilibre, cela touche au pré-mouvement, à sa réorganisation profonde.

Qu'entendez-vous par pré-mouvement ?

Ce concept a été créé par Hubert Godard, il définit ce qui préexiste à la coordination, la manière dont le corps s'organise du point de vue de son équilibre, de son maintien dans l'espace, avant de bouger. On pourrait penser que pour lever le bras, par exemple, le premier muscle activé se situe dans le bras. Mais non, il s'agit d'un muscle localisé dans le mollet. Parce qu'il est nécessaire d'organiser, d'anticiper la sécurité de l'équilibre avant de lancer le geste. Et comme les muscles qui sécurisent notre équilibre ne sont pas dissociés des muscles de l'expressivité, on peut y lire beaucoup de choses. C'est toujours très touchant de repérer le pré-mouvement d'une personne. Cela peut être une très légère flexion, ou une déviation sur le côté, une furtive fermeture des yeux, un évitement spatial que la personne fait avant de marcher. Tout cela est inconscient et très subtil. Mais quand nous lui révélons son système de pré-mouvement, et que nous lui demandons : « Que se passe-t-il si vous ne le faites pas ? », on ouvre une boîte de Pandore. C'est mettre à jour une histoire, un accident, un rapport à l'espace spécifique, toujours accompagné d'une légère émotion. Le pré-mouvement n'est pas un concept, c'est un outil de travail, un outil clinique.

Selon vous, à quoi est renvoyé le public face aux yeux fermés de l'interprète ?

Je pense qu'il est renvoyé à sa position de voyant, de voyeur. Et l'effet produit dépend de la situation de la personne, de sa relation à sa propre pulsion scopique. Notamment à son histoire ou à ses secrets. Comment se vit-on soi-même en étant devant une intimité partagée ? En tant que spectateur·ice, on peut aussi se sentir seul·e. Il peut y avoir un manque. Le manque de cet échange qui fait que, dans une sorte de fantasme, nous croyons parfois que l'interprète nous a vu·e, qu'il nous a adressé quelque chose. La coupure du lien peut éveiller le désir de ce lien. Mais pour d'autres, cela peut être une invitation à sentir sa propre intériorité. En être humain, nous fonctionnons par jeux de miroirs. Quand l'autre ferme les yeux devant moi, qu'est-ce que je sens de mon propre corps qui est détaché du câble du voir ?

Dans notre enquête sur l'invisible, il est aussi question de l'air, de la respiration, de ce qui est librement partagé entre scène et salle. C'est par exemple sensible chez Madeleine Fournier (p. 10)**. Est-ce que la respiration est aussi un outil de travail en Rolfing ?**

C'est une voie de passage. Au même titre que la marche. Marche et respiration sont deux gestes qui s'organisent depuis le pré-mouvement. On parle là vraiment des figures du fond. Passer par ce travail de la marche ou par la lecture de la respiration modifie le pré-mouvement. Ida Rolf insistait sur le fait que c'est par le travail de la posture qu'on modifie la respiration. Hubert Godard a introduit, lui, le travail sur l'inter-sensorialité que j'évoquais plus tôt. Le mime Marceau qui

apprend à ses élèves le geste de la couture, introduit une intensité : quand il pique l'aiguille, il inspire. Et cela change tout. Le mode de passage de l'air dans le corps éclaire la figure du tiré du fil et le geste devient très lisible. C'est un exemple, pour dire combien la cage, et donc la respiration, renvoient à un affect qui supporte l'expressivité du geste. Dans le solo de Boris Charmatz, c'est très surprenant. Les mouvements de la cage sont particulièrement imprévus : ils supportent les charges d'affects de tous ses mouvements.

Comment travaillez-vous avec des danseur·euses qui cherchent à élargir leur bagage gestuel, à contourner leurs habitudes ?

Il y a plusieurs voies de passage, cependant, nous commençons souvent par observer, dans la marche, ce qui se passe au moment du pré-mouvement. Si nous parvenons à photographier cela, nous partons de cette organisation posturale et gravitaire pour trouver des bifurcations, un développement de potentiels, le jaillissement de nouvelles coordinations. En Rolfing, nous proposons des exercices, ou méditations exploratoires, vingt minutes tous les jours, c'est important, afin de stimuler de nouveaux liens synaptiques créateurs de coordinations inédites.

Claudia Righini est praticienne en Rolfing et membre de l'Association Française de Rolfing. Elle oriente son travail clinique en se spécialisant sur les troubles de l'image du corps en lien avec l'espace de la pesanteur. Son travail s'appuie en grande partie sur les recherches d'Hubert Godard et des apports de la psychanalyse. Elle collabore en 2021 à la parution de l'ouvrage *Une respiration* de Hubert Godard (voir la rubrique *Livres* du *Journal N°79*).

Les yeux fermés

PAR CLAUDIA RIGHINI

MAYA MASSE DANS *DIVERTI MENTI*

L'équilibre de Maya Masse repose essentiellement dans l'usage de ses pieds et dans sa dynamique du poids, qui explorent et construisent le sol pour elle. Ce phénomène est magnifié par l'arrêt des stimulations visuelles : il ne reste plus que les pieds, le vestibule de l'oreille interne, et la sensibilité profonde. Ici, la danseuse a choisi de s'orienter surtout par le sol, en se concentrant sur les informations provenant des différentes parties de son corps avec ce référentiel bas.
Il nous semble que ses yeux sont passés dans la peau de ses pieds et qu'ils écoutent autant le sol que les sons, dans une inter-sensorialité où le tact de ses capteurs plantaires dirige le mouvement ascendant d'un équilibre construit de bas en haut : le visage écoute les pieds, renversement capital.
Sa cage thoracique, avec peu de mouvements apparents, augmente encore cette sensation, elle est plus portée par ses pieds que suspendue à sa tête, ce qui limite ainsi toute projection d'affects. Tous ces choix magnifient les transferts de poids, eux-mêmes soutenus par et soutenants l'écart entre les notes de musique. Cela crée un souffle dirigé, la musique s'élève d'autant plus que la danseuse crée un sol, un substratum à la musique, exaltant le rythme plus que la matière sonore.

BORIS CHARMATZ DANS *SOMNOLE*

Les yeux clos, lui aussi, mais dans un tout autre paysage gestuel, Boris Charmatz trouve son équilibre essentiellement par la forte stimulation de son système vestibulaire magnifié par l'arrêt d'informations visuelles. Cet arrêt du visuel est associé à l'offrande totale de son visage aux flux existants ou imaginés. Son oreille interne s'appuie alors sur l'odorat, le tact et l'audition qui sont augmentés par l'arrêt du primat visuel.
Ici, la manière dont le danseur s'absente de la vue, me fait penser à la particularité du visage des enfants avant qu'ils aient intégrés leur image dans le miroir. Il n'y a pas le retour de sa propre image sur soi, c'est pour cela que je parle d'offrande, d'ouverture.
Cette capacité à offrir son visage aux flux crée une suspension forte de la tête qui dirige l'organisation de l'équilibre et instruit un sens du poids descendant, actant de haut en bas, comme pour un marionnettiste. Sa cage thoracique est très mouvante, habitée qu'elle est par cette suspension. Ce qui rend possible le passage du souffler au siffler, appuyé par un visage où tous les sens se rencontrent, libérés de la censure du voir.