Extrait d'une interview de HUBERT GODARD, diffusée sur FRANCE-CULTURE, émission : "Le gai Savoir" par GERARD GROMER.

(...)

Gérard Gromer : Comment pourrait-on définir *la kinésiologie* ? Elle semble couvrir plusieurs champs...

Hubert Godard : C'est difficile de définir la kinésiologie, je préférerais parler d'un chemin particulier dans l'analyse du mouvement, qui rejoint les différents sens du mot kinésiologie. Aux Etats-Unis, la kinésiologie, c'est l'analyse du mouvement pure et dure, ailleurs, c'est une pratique médicale... Mon point de vue n'est pas si arrêté, je parle d'*une approche de l'analyse du mouvement* qui rejoint ces différentes optiques mais porte aussi d'autres ouvertures .

G.G. : Quand on analyse le mouvement, on a l'impression qu'il faut mettre en place des systèmes d'opposition, par exemple entre ce qui serait inné, ou acquis de façon trés précoce, et ce qui semble lié à l'activité, à l'insertion dans l'espace, au rapport aux autres.

H.G. : Effectivement. Le problème qu'aborde un danseur, est de se battre, d'interroger une mémoire qui pourrait être appelée *"automatismes acquis"*, *"kinesphère"* particulière ou autre, et qui fait résistance à la rencontre d'un nouvel espace dans lequel peut s'inscrire un geste nouveau. Pour résoudre ce problème, nous sommes amenés à essayer de comprendre comment ces automatismes, ces coordinations se sont inscrites dans l'ontologie du sujet, et quelles stratégies peuvent être employées, à un moment donné, pour pouvoir évoluer, pour ne pas reproduire éternellement la même perception d'un objet lui-même changeant.[1]

---

1 Dans cette optique, le travail sur la perception proposé par la kinésiologie peut être mis en rapport avec d'autres approches, telle la visualisation proposée par Irene Dowd, qui est un moyen de moduler l'organisation des schémas perceptifs ou encore la reformulation des perceptions dans un

G.G. : Pour ne pas s'enfermer dans une espèce de stéréotypie, qui fonctionnerait comme un moule, et pour susciter de nouveaux gestes.

H.G. : Oui, et toute la difficulté consiste à imaginer que, lorsque quelqu'un fait un geste, donc finalement a une intention de geste, le problème n'est pas tant moteur que perceptif. On peut dire que seulement 1 à 2 % du "cortex moteur" est utilisé pour donner un ordre moteur, le reste, soit 98 à 99 %, assure le filtrage de l'information, sa catégorisation. Lorsque l'on parle d'*habitus moteurs*, on devrait plutôt parler d'*habitus perceptifs*, et s'interroger sur la perception.

D'un point de vue théorique, une interrogation sur la perception nous renvoie à la période phénoménologique, dont les problématiques restent actuelles. D'autant plus que dans ce cas, elles correspondent à des données trés concrètes au plan neurologique, mais encore du point de vue du danseur, qui est confronté à ce travail sur la perception. Pour lui, l'aventure, c'est de catégoriser une situation, c'est à dire un phénomène, à partir des informations corporelles, mais aussi celles qui viennent de l'extérieur. Il s'agit de pouvoir leur donner un sens nouveau. Ce qui fait un peu obstruction au geste nouveau, c'est bien quelque chose de l'ordre de la sensibilité réitérative et de la perception.[2]

G.G. : Comment travaillez-vous ? Est-ce-que vous cherchez à identifier les gestes, selon les morphologies par exemple ? Est-il réellement possible de nommer le geste, compte-tenu d'un

---

travail tel que celui proposé sous la forme d'une "prise de conscience par le mouvement" par Moshe Feldenkrais(cf la présentation de ces deux approches infra).

[2] L'importance de ce travail pour le danseur est encore révélée par l'apport de techniques citées plus haut auxquelles il convient de rajouter celle de Mathias Alexander (cf présentation infra), Chacune de ces méthodes se développe dans une prise en compte de l'importance de la proprioception et de l'extéroception, et des possibilités de modulation de la sphère perceptive. Elles permettent ainsi la reconnaissance d'une organisation corporelle (qui ne peut se résumer au seul "schéma corporel" ainsi que le précise plus loin Hubert Godard) dans ses prolongements cinétiques, et favorisent une compréhension dynamique du mouvement. Par reconnaissance on peut entendre précisément l'émergence de ce que Hubert Godard qualifie de "sens nouveau".

vocabulaire relativement pauvre ? S'agit-il plutôt de le mesurer, puisque vous parliez tout à l'heure d'approche biomécanique ? Comment regardez-vous le geste ?

H.G. : Tout le problème est effectivement de cet ordre-là. Il y a plusieurs manières d'aborder le geste. On peut imaginer le comprendre à travers la *"cinématique"*, les dispositions spatiales des segments corporels. C'est selon moi, à la fois la première tentative et la première illusion que de penser la biomécanique comme étant d'un apport quelconque dans la compréhension du geste. La deuxième tentative serait de parler plutôt de *"dynamique"*, de s'attacher aux systèmes de force mis en jeu, aux systèmes énergétiques. Qu'est-ce qui, à un moment donné, va pouvoir dynamiser un geste ? Quelles forces se jouent pour lui donner sens?[3] C'est là que l'on peut penser, en tout cas, c'est ma démarche, pouvoir partir de ce que l'on peut appeler les *"instances gravitaires"*, de la *"posture"*, de *"l'attitude"*...

G.G. : Ce qui met en jeu les centres de gravité.

H.G. : Il serait plus juste de parler des mouvements des centres de gravité[4] , plutôt que des centres de gravité des corps, compris comme des entités isolables. Dans ce sens-là, j'adhère complètement à la pensée de Michel Bernard qui ne travaille pas à partir de la catégorie de Corps mais de celle de *Corporéité*. Ce sont alors les processus corporels dans un certain milieu qui sont observés et analysés et non pas une personne-sujet, dont on pourrait saisir les opérateurs dynamiques. La problématique est bien d'essayer de décomposer les processus mis en oeuvre pour l'émergence d'un geste.

---

[3] Cette attention aux ressorts internes du mouvement, radicalement opposée à la simple prise en compte d'un corps segmenté et isolé, n'est pas sans rappeler le même désir, présent dans la pensée labannienne, à travers les développements de la notion d'effort (cf la présentation de l'ouvrage de Laban : La maîtrise du mouvement, infra).

[4] voir à ce sujet la notion de centre moteur, telle que la développe métaphoriquement H.V. Kleist, au sujet de la marionnette, il ne s'agit plus du centre de gravité d'un corps, mais d'un centre de mouvement qui opère entre le machiniste et la marionnette (présentation du texte : Sur le théâtre des marionnettes, infra)

C'est dans cette optique qu'intervient la prise en compte d'une problématique de "l'attitude", de la "posture" qui embrasse des phénomènes assez larges. Par exemple, on est actuellement en train de faire une émission de radio, mais les auditeurs n'écoutent pas par le seul canal auditif, ils font une reconversion kinesthésique de ce sens auditif, il y a immédiatement intersensorialité.[5]

G.G. : De toute façon, votre lecture du geste se déroule à plusieurs niveaux. Les mouvements de l'enfant ne sont pas les mêmes que ceux de l'adulte, les imaginaires corporels ne sont pas les mêmes. Alors est-ce-que la question de l'espace n'est pas trés importante, la façon dont un corps produit de l'espace ?

H.G. : Si, évidemment. Bien que les catégories Espace et Temps ne soient pas complètement pertinentes pour parler du geste, elles possèdent une praticité immédiate et je pense que le rapport direct qu'on peut établir avec cette catégorie d'Espace se lit trés bien, par exemple, dans un aspect important du geste qui est la respiration. On parle toujours de la respiration comme étant liée au rythme, rythme fondateur et autres... En fait, la première communication entre deux personnes se fait, de manière non consciente, par les prises d'espace de la cage thoracique. Si, à un moment donné, je restreins l'espace pris par la cage thoracique, le mouvement respiratoire va accélérer, dans la mesure où le même volume d'oxygène reste nécessaire. Cela va avoir une incidence directe sur ce que l'on peut observer du point de vue de la catégorie Temps. Mais si je peux m'étaler, voyager, jouer sur cet espace, il y aura automatiquement un phénomène de ralentissement du mouvement respiratoire et une possibilité de jouer sur le temps. C'est d'ailleurs en ce sens qu'en parlait si bien Laban, en disant qu'il y avait une bascule du Temps dans l'Espace chez le danseur en "état de grâce".

---

5 voir à ce sujet l'article de Michel Bernard ,qui commente les chiasmes sensoriels introduits par Merleau-Ponty, et la notion de chiasme intersensoriel... "Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels", communication au colloque-atelier "Autres pas 1993 : à l'écoute du corps, des sens de l'autre et au-delà" 20-23/07/93.

G.G : Avec le fait ou non "d'aller vers" les autres, vous faites appel à un axe plutôt horizontal, mais il y a des gens qui ont plutôt tendance à "repousser", des gens introvertis, comme des gens extravertis. Est-ce que cela se traduit dans les gestes ?

H.G. : Ces catégories "introverti" et "extraverti" ne répondent pas tout à fait à ma lecture du geste et du mouvement, mais elles peuvent être en rapport avec cet "*axe horizontal*" dont nous parlons. Si on reste sur l'idée d'une organisation gravitaire dans la constitution d'une personne, on constate que l'enfant la construit perpétuellement par rapport à une "*autonomie gravitaire*" , qui va lui donner finalement aussi une autonomie affective.

C'est là qu'interviennent, de façon importante, les acquisitions de la proprioception, soulignées par Lacan, Henri Wallon, et d'autres... C'est la perception interne du corps, d'abord morcelée, qui va, à un moment donné, prendre figure, s'unifier à travers la perception externe, au cours de ce qu'on a appelé "le stade du miroir".

Il est intéressant de voir qu'on peut établir un parallèle entre ce stade du miroir, compris, disons entre 6 et 18 mois, et le moment où s'édifie concrètement le premier départ de l'autonomie gravitaire. L'organisation du stade du miroir est anticipée par une révolution gravitaire. Au moment où l'enfant se tient debout, il peut juger, être maître de la distance avec l'autre. Cette capacité de s'éloigner ou de se rapprocher de l'autre va le constituer en tant que verticalité, au sens le plus concret du terme, c'est à dire au niveau de la colonne vertébrale dans la station debout. Cette bipédie acquise va être complètement colorée, teintée par les événnements affectifs, qui seraient de l'ordre, cette fois-ci, d'un axe horizontal, et qui ont lieu au même moment. D'une manière sommaire, on pourrait penser l'axe vertical comme composé de deux vecteurs : l'un pondéral, centripète, l'autre orientatif, centrifuge. Les rapports entre cet axe vertical et l'axe horizontal relationnel vont expliquer l'origine du geste qui est produit. En effet, si la verticalité a un caractère fondateur, elle est sans arrêt colorée, teintée, gauchie, par les événnements horizontaux du rapport à l'altérité.

G.G. : Cela veut bien dire que le rapport de l'enfant à la mère est trés chargé, qu'il met en jeu des émotions trés fortes, trés lourdes. On le constate dans les situations de panique, je pense que le rapport panique à l'espace est celui qui surgit lorsque la mère n'est pas là, fait défaut, ce sont des choses qui s'impriment évidemment dans le corps des individus. Mais alors, puisqu'on parle beaucoup, à propos d'espace de la façon dont il est triangulé, est-ce-que quelque chose d'une triangulation existerait par rapport au geste. C'est peut-être une question difficile, mais cette façon de faire sentir un espace bien structuré au plan oedipien, peut-être est-ce trés important pour comprendre ce qu'il en est de cette autonomie ?

H.G. : Tout à fait. Je ne sais pas jusqu'à quel point on peut maintenir la métaphore, l'analogie avec la "triangulation père-mère". En tout cas, on peut absolument parler d'une *"triangulation gravitaire"*.

Nous parlions de l'enfant qui est porté par l'autre dans un premier temps, l'autre étant l'objet d'amour, la mère en l'occurence, et qui, petit à petit, va créer son autonomie, dans un dialogue affectif, dont les enjeux interviennent directement au plan tonique. On peut, à ce propos, faire référence à Ajuriaguerra ou Henri Wallon qui parlent de *"dialogue tonique"* . En effet le premier échange de l'enfant avec l'entourage passe par des contractions de muscles qui sont les muscles gravitaires.

G.G. : Dans une espèce d'abri archaïque, d'ailleurs.

H.G. : D'abri archaïque, oui, dans la mesure où tous les échanges, tous les dialogues qui suivront, qu'ils soient de l'ordre de la parole ou du geste, feront mémoire, seront teintés en filligrane, par l'aventure qui a pu avoir lieu à ce moment-là, autour des instances gravitaires. Donc, pour ce qui est de l'ordre d'une triangulation, je pense qu'elle s'inscrit au niveau des processus corporels, entre la verticalité, ce sens du poids, qui nous vient de la perception interne, (entre autres lié à la pression, pression par rapport au sol), qui rend conscients à la fois la direction vers le bas et le support de la terre, et, d'une manière opposée, le vecteur de suspension, d'orientation, d'attention dirigée, qui peut s'infléchir

et se confondre avec l'axe horizontal, selon la nature de notre projet avec le monde.

Le sujet se situerait finalement, sans arrêt, au long de cette bipolarité vectorielle, par des va et vient entre les deux pôles. L'analyse du mouvement montre bien que physiquement, il est impossible de faire réellement émerger un geste, lorsque seule la conscience d'une des polarités existe ou supplante l'autre. On se retrouve alors devant l'inertie ou l'état catatonique. C'est précisément dans ce jeu entre les deux vecteurs, dans cette triangulation de la posture que vont s'inscrire les possibilités de dialogue.

G.G. : Tout se passe donc entre l'état catatonique, c'est à dire, le corps rigide de l'hystérique de Charcot par exemple, et ce qui serait de l'ordre de l'affaissement du nourrisson. Entre les deux tout est possible.

H.G. : Evidemment, par rapport à l'hystérie, il faudrait mener toute une autre discussion, mais il est vrai que le mouvement unilatéral et vers le haut, c'est à dire un mouvement qui ne serait qu'orienté, sans avoir de support, conduit à la rigidité. On vérifie cette rigidité, au sens le plus physique, musculaire, du terme.

G.G. : Est-ce-que, par exemple, l'intégration; la mise en place du Surmoi ne va pas justement renforcer la rigidité dans la verticalité ?

H.G. : Soit la renforcer, soit au contraire la stabiliser !...
L'instance surmoïque permet aussi, à un moment donné, de se dégager de certaines problématiques de la triangulation, si on le prend sous cet angle-là...

G.G : Mais si la lecture d'un geste se fait à partir de la distinction entre ce qui est volontaire et involontaire, comme vous l'avez indiqué tout à l'heure, ne peut-on pas faire intervenir le cerveau, le système nerveux et la manière dont il contrôle toute la structure et la morphologie de l'individu ?

H.G. : Oui, avec tout de même une difficulté : le savoir actuel sur la maîtrise du mouvement est encore trés jeune, trés pauvre, il

est encore balbutiant. Les grandes découvertes ont été faites au cours des dix-quinze dernières années. Bien qu'essentielles, elles demeurent minimes. Il est donc trés difficile, du seul point de vue scientifique, de pouvoir construire un sens du geste. Nous sommes obligés, de notre point de vue, de parler plutôt d'un phénomène, c'est à dire d'un *"système d'actions"* [6], d'un "*système de gestes*", qui peut prendre appui sur des connaissances scientifiques bien sûr, mais (...)

G.G : Non parce-qu'on commence quand même à bien connaître le cerveau, et de plus en plus, certains invités de cette émission l'ont indiqué aussi, on réalise l'importance de ce qui, dans le cerveau, est limbique, et prend en charge tout ce domaine affectif. Je faisais allusion surtout au "cortical" par rapport au "limbique" et même au "reptilien", je pense que ce sont des données qui permettent plusieurs niveaux de lecture du geste.

H.G. : Oui, tout à fait, si vous faites référence à cette conception d'un cerveau triunide de Mac Luhan, avec ses trois strates, mais il s'agit d'un apport qui vient de l'éthologie plutôt que de la neuroanatomie. Cette découpe du cerveau est néanmoins complètement refusée par le discours plus officiel des neuroanatomistes. Par contre, elle s'avère pertinente et trés pratique, d'un point de vue éthologique. Elle permet notamment d'essayer de repérer ce qui est de l'ordre du réflexe, de l'automatisme acquis, et ce qui est de l'ordre de l'intentionnalité, et donc de diviser effectivement en trois instances, le rôle du cerveau et du système nerveux. Du point de vue du geste, cette découpe se justifie mais ne suffit pas toujours. Revenons, par exemple, sur les instances gravitaires qui anticipent le geste. Si je fais un mouvement vers vous avec le bras, si je fais un signe, quelque chose de ma stature gravitaire a anticipé le déséquilibre lié à ce mouvement du bras. Il y a donc eu une réponse gravitaire avant la production du geste. Cette réponse dépend complètement de l'état

---

6 Cette approche scientifique du mouvement est développée par Edward Reed qui opère un changement radical dans la pensée sur le mouvement, son contrôle par les instances neurocérébrales, et les rapports entre les dimensions sensorielles et motrices à l'oeuvre dans le mouvement. (cf la présentation d'un de ses articles infra).

affectif du moment. Il est toujours difficile donc, de rendre compte de ce type de phénomènes par les seules données fournies par les distinctions des instances neurocérébrales, ce serait réducteur. Il est toutefois possible, dans une partie du discours, de pouvoir distinguer ce qui est d'ordre générique, réflexe et ne peut donc être radicalement modifié (qui peut être seulement augmenté ou diminué), de ce qui relève de l'apprentissage des coordinations, les automatismes acquis, qui peuvent devenir tellement enfouis qu'ils nous font répéter perpétuellement le même geste (on a là tout le problème de l'apprentissage du mouvement), et enfin de ce qui dépend de l'intentionnalité et pose justement la question du degré de liberté face aux sous-étages limbiques et reptiliens, la marge permettant ou non la création d'un signe.

C'est par rapport à cet espace d'intentionnalité que surgit la dimension symbolique du geste occultée par une approche purement scientifique, et dont on ne peut faire l'économie. Cette prise en compte du symbolique repose sur ce que l'on appelle *"l'image du corps"*, en psychanalyse, et non pas sur le seul *"schéma corporel"*, qui correspond à une organisation purement neurologique. Dès que l'on parle d'image du corps, il faut prendre en compte le fait d'une représentation corporelle gauchie, tordue, conditionnée par le regard de l'autre; c'est ce qui se joue, lors du stade du miroir, lorsque l'enfant se constitue entre proprioception et extéroception, dans le miroir ou dans les yeux de l'autre.

Ces yeux de l'autre ne constituent pas un miroir fiable, un pur et simple reflet de l'organisation corporelle. Un perpétuel gauchissement de cette organisation neurophysiologique opère, qui, dans le même temps, permet de lui donner sens. De ce point de vue, l'image du corps est un des aspects importants à prendre en considération dans l'approche du geste.

G.G. : Oui quand je prends un geste trés simple , comme lever le bras devant moi vers le ciel, les muscles qui bougent montrent bien qu'avant le geste, quelque chose déjà dans la posture se met en place.

H.G. : Voilà. Et cette façon de penser la réaction gravitaire s'oppose à une vision plus traditionnelle qui consiste à la penser

comme intervenant après la production du geste. Par exemple, en bougeant le bras, je crée un "hors applomb", qui, analysé comme tel par les instances cérébrales, va être corrigé, compensé. On s'est en fait aperçu, en utilisant une électromyographie fine, que lorsque je levais le bras, une correction de ma posture existait avant le geste du bras. Cette correction posturale se fait à la fois avant le geste effectif et en dehors de ma conscience. C'est bien ce prémouvement qui va donner complètement la charge de mon geste, et d'une manière étonnante. Et la difficulté pour le danseur, n'est pas simplement de travailler sur le langage, les signes du geste, mais de travailler sur le fond sur lequel va s'inscrire ce signe. C'est là toute l'aventure de la perception.

G.G : Si par exemple, au lieu de prendre ce geste trés simple qui consiste à désigner du doigt, je prends un mouvement comme celui du saut. Tout le monde saute-il de la même manière ? Est-ce que tout le monde utilise les mêmes muscles pour sauter ?

H.G. : Tout le monde utilise à peu près la même séquence musculaire. Il y a d'ailleurs une recherche qui vient de sortir à ce sujet. On constate que, des amateurs jusqu'aux professionnels, la séquence motrice est sensiblement la même. Par contre, l'aterrissage du saut diffère. Il y a une coupure radicale entre professionnels et débutants. Le fait de bien sauter ou de ne pas sauter est une question intéressante et révélatrice. Parmi les professionnels ayant déjà travaillé vingt à trente ans sur la décomposition du saut, certains vont être de bons sauteurs, d'autres non...d'où la question : Peut-on apprendre ? Le saut peut-il être décomposé ? Cela fait surgir l'idée de Gestalt. Le saut ne peut être décomposé dans son sens le plus profond, il n'est pas l'addition de sous-mouvements, demi-plié, extension, repoussé du sol et autres... Le saut, c'est un tout par lui-même, qui est inscrit, et pas nécessairement dans la jambe, mais comme une Gestalt, qui se sépare, de ce point de vue, de son support anatomique.

G.G : Quand Nijinsky dit qu'il saute plutôt avec son dos qu'avec ses jambes, on a là l'illustration de ce principe. Mais

d'autres danseurs utiliseront plutôt les jambes, ce qui montre bien que le rapport à la verticalité n'est pas toujours le même.

H.G. : Evidemment non. Il y a, parfois des différences énormes. On pourrait donner l'exemple de Gene Kelly et Fred Astaire. Il existe une séquence intéressante dans Ziegfield Folies, où ils dansent tous les deux la même variation. On a l'impression que leur danse est la même, mais si on fait un travail de lecture à partir du ralenti, on peut s'apercevoir que les attaques sont radicalement différentes, opposées. Tandis que Gene Kelly recherche d'abord le sol : c'est un repoussé du sol qui lui permet de construire son mouvement d'une façon centripète, Fred Astaire le construit toujours par une anticipation dans l'orientation : le regard, un détail de la tête, un mouvement des bras...

Ils ont donc un rapport à la musique qui n'est pas du tout identique, même dans cette séquence commune, et une esthétique parfaitement opposée. Je pense qu'un tel exemple permet de mesurer l'impact du rapport aux deux vecteurs, dont nous parlions, le poids et l'orientation. Chez chacun de nous, ils sont plus ou moins investis. Si le poids est davantage investi, cela donnera une certaine qualité d'attitude, une postériorité legère. Lorsque par contre, l'orientation, "l'aller vers" est favorisé, l'exteroréférence qui n'est pas le sol, mais bien plutôt le haut ou l'horizon, est plus importante.

G.G : Cette structuration par rapport à la verticalité est-elle un "destin" ? Fred Astaire peut-il devenir Gene Kelly, et vice-versa?

H.G. : C'est une empreinte extrême, même s'il est difficile de voir à quel moment elle se met en place. J'ai toujours été fasciné de voir dans des familles justement, avec des parents "identiques", à quel point les enfants pouvaient être différents au regard de cette édification verticale.

Cela dépend de l'histoire affective de chacun, mais dans la mesure où ces muscles gravitaires se mettent en place dès la quatrième semaine de la vie intrautérine, on peut imaginer que quelque chose est déjà ensemencé dans cette période... Plus avant... je ne sais pas, je préfèrerais rester humble par rapport à ces questions.

En tout cas, c'est une empreinte extrêmement forte, qui peut être travaillée, modulée, mais qui laisse toutefois sa marque.

G.G : Et lorsque par exemple, pour donner du maintien aux futurs mannequins, on leur demande de marcher, avec, sur la tête, un gros dictionnaire. Qu'est-ce-que cela révèle ? Quelles sont les sensations que l'on cherche à mettre en route avec ce type d'exercice ?

H.G. : C'est intéressant de prendre cet exemple, parce-que là encore, on a une empreinte extrême, de l'ordre de l'imposition du travail de la culture sur le geste, cette empreinte forte, qui nous est donnée par le milieu.

Par rapport aux mannequins, au niveau trés spécifique du cou, le fait d'avoir un poids sur la tête réveille un réflexe d'élévation. Il y a presque un automatisme qui fait que l'on bouge pour réagir à ce poids. Pour les mannequins, ce qui doit être recherché, au-delà de cette élévation de la tête, c'est la place du bassin. Il n'y a quasiment aucun mouvement de la cage thoracique, c'est le bassin qui avance, avec une cage thoracique posée là. On peut imaginer que ce mouvement vers le haut sert simplement à libérer les modulations du bassin. Et il est extraordinaire de constater à quel point c'est extrême : cela devient une marche des jambes, avec une cage thoracique trés postérieure. Les jambes marchent avec le bassin et impriment finalement le mouvement au reste du corps. Il faut que cette tête soit légèrement tirée vers le haut pour ne pas écraser le bassin et permettre que les modulations des jambes poussent au maximum l'ondulation du bassin.

Il est curieux de voir à ce sujet, que lorsque les hommes mannequins défilent, c'est exactement l'inverse. On peut véritablement penser à une imposition culturelle quant à la vision d'une marche féminine et d'une marche masculine. Pour les hommes, la cage thoracique est nettement mise en évidence. On a finalement une avancée des bras de la part de l'homme et une avancée des jambes de la part de la femme.

G.G : La lecture de la sphère gestuelle révèle également des blocages, je suppose, des inhibitions, des gestes inaboutis qui

marquent plutôt une fermeture, parfois il y a quelque chose de figé dans le corps. Je sais que les enseignants en didactique savent qu'avant d'acquérir un savoir, il faut d'abord repérer les faux savoirs, les idées erronnées pour s'en débarasser. N'est-on pas amené, dans la kinésiologie à procéder un peu de la même manière ?

H.G. : On peut en parler à plusieurs niveaux, on parlait tout à l'heure de l'image du corps, en soulignant le progrès que constitue cette perspective par rapport à celle du seul schéma corporel, mais c'est encore insuffisant. Avec cette idée, on sous-entend souvent quelque chose de fixé, figé. Je préfèrerais parler d'une "image de geste". Ce qui fait défaut est alors un geste, indépendamment d'une fixation sur ce qu'on appelle le corps. Lorsque l'on parlait tout à l'heure du gauchissement de la perception externe, il faudrait préciser qu'en fait, le corps est construit par des gestes possibles et des gestes interdits, par des gestes manquants.

Il est vrai qu'au fil d'une constitution individuelle, dans l'ontologie de la personne, un geste spécifique qui fait partie de ceux que j'apelle *"fondateurs"*, a pu s'inscrire comme manquant. Ce peut être le cas dans un milieu défavorable, j'entends "milieu" aussi bien au plan physique que psychologique, et "défavorable", dans le sens où il n'a pas permis l'émergence de ce geste, ou encore, lorsqu'un accident est survenu, empêchant toute bifurcation et conduisant à la répétition incessante du même geste. La stratégie pédagogique ou médicale serait d'interroger, ou de renforcer ce qui est de l'ordre des gestes acquis, et, à partir de là, de pouvoir glisser sur un autre geste. En tout cas, on retrouve, de manière précise, ces *"gestes fondateurs"*, qui ne sont pas des gestes à apréhender uniquement sur une base cinématique, mais qui ont une portée symbolique. Par exemple, le geste de désigner, pour un enfant, qui va permettre la triangulation entre un objet externe et sa mère ou son père, est fondateur, dans le sens où c'est ce triangle qui offre la possibilité de désigner cet objet, de différer sa saisie. La possibilité de triangulation repose sur ce geste, vraissemblablement celui qui permet de faire naître le langage. On a pu voir que chez l'autiste, ce geste de désignation est toujours absent. L'enfant autiste ne peut désigner à quelqu'un,même

lorsqu'il pointe du doigt un objet. Il est dans une relation duelle avec cet objet et non pas triangulée, avec la personne présente. Dans cette espèce de tension vers l'objet, une triangulation seulement permet l'émergence du mot.

G.G : Il n'y a assurément pas de corps idéal, mais que dire des corps de certains danseurs qui semblent faits pour être lus, qui ont une présence extraordinaire ?

H.G. : Justement, cela nous ramène au début de la discussion. Dans la mesure où c'est le fond qui va donner sa mesure au geste, on peut relier la question de la présence à la question gravitaire. Nous parlions tout à l'heure, à propos de l'organisation gravitaire, d'un fond, se mettant en place avant la production du geste, et avant le signe que va faire naitre ce geste. La valeur du geste dépend complètement du tenseur que représente le fond. Est-ce un fond brouillé, clair? C'est bien sur ces instances gravitaires, organisées par le premier dialogue, que peut se déposer ce que l'on pourrait appeler l'expressivité, c'est à dire la distance entre le fond et le signe. Je peux faire un signe avec un fond complètement brouillé et ce signe n'aura pas de valeur explicite. Lorsqu'un comédien ou un danseur nous touche, je pense qu'il y a une adéquation absolue entre le fond et la figure, entre fond et signe.

G.G : Vous parlez de colonne-sujet, à propos de Margot Fonteyn. Vous montrez la souveraineté qu'elle a dans son rapport au ciel et à la terre. Il y a là quelque chose de trés sensible comme observation. Sur la base de ce type de lecture du mouvement, comment construisez-vous une pédagogie ? Quel est votre rapport pédagogique au geste, dans une sphère où les mots demeurent peu nombreux ? Est-ce que vous procédez par suggestion, métaphore ? Faites- vous revivre des événnements ?

H.G. : La difficulté, par rapport à un geste manquant, c'est d'abord une perception manquante, un trou dans l'espace externe du corps. Le corps, par la perception, se prolonge dans l'espace, parfois il y a un espace qui n'existe pas. Cela peut être l'espace vers le haut, le support de la terre... Le premier souci sera donc de redonner la possibilité d'avoir une organisation gravitaire

cohérente, qui permette une certaine liberté par rapport à l'axe horizontal. Dans cette optique, on est amené à travailler les éléments "éternels" de toutes les techniques du mouvement, à savoir la prise d'appui, la relation au poids et à l'élévation.

G.G : Et le rôle du toucher, du contact plus exactement qui peut concerner aussi la façon de s'emparer du poids de l'autre, par exemple, comme on la retrouve dans les arts martiaux ?

H.G. Oui, comme nous le disions tout à l'heure, l'histoire d'une verticalité a été complètement déterminée par les évènnements horizontaux de l'altérité, du toucher finalement. D'ailleurs, il faut constater que l'on n'est pas obligé de travailler directement sur l'axe vertical pour retrouver du poids ou de l'élévation, on peut, au contraire tenter de toucher quelque chose qui aurait pu gêner cette émergence, dans la dimension plus horizontale de la relation. Toute l'épopée de la danse-contact adoptait ce point de vue d'une manière extrême, mais on note aussi l'importance du toucher dans une technique comme celle de Mathias Alexander, par exemple, ou encore dans l'osthéopathie crânienne, viscérale... qui requièrent une sophistication du toucher extrême, avec des qualités de toucher diverses. Chacune de ces qualités répond finalement à la fiction perceptive d'un corps différent. Toute cette aventure du toucher peut nous ramener à un accident par exemple ou un évènnement qui a pu altérer le plus grand possible des instances gravitaires. On a donc deux approches possibles. Une qui serait plus fondamentale, au niveau de la matière corporelle, et qui touche le poids, le travail sur le transfert de poids, comme elle existe chez Laban, mais aussi chez Mathias Alexander, avec l'élévation ; une autre qui s'attache plutôt à l'axe horizontal et qui pose la question : qu'est-ce-qu'est l'autre ?

G.G. : Comment expliquez-vous la diversité des techniques et des pédagogies corporelles ? Abordent-elles les questions de façon vraiment différente ? Pourquoi cette multiplicité de techniques ?

H.G. : Cela vient du fait que le savoir scientifique ne possède pas les clés pour une compréhension du mouvement. Les traditions somatiques, comme celles d'Alexander, Feldenkrais, Gindler,

Mensendieck... qui se développent au niveau empirique, sont certainement en retard de théorie, mais en avance sur le mouvement. Elles sont capables de faire surgir une capacité de geste, tandis que l'explication du phénomène mis en jeu n'existe pas encore complétement. Par rapport à la multiplicité, on peut dire que les différentes propositions offrent des points de vue diversifiés. Alexander, par exemple et Feldenkrais ont été assez proches, le second ayant été élève du premier. Toutefois une divergence semble exister tant au niveau de leurs démarches respectives, que de leurs structures motrices. Il faut évaluer la différence qui peut exister entre Feldenkrais trés orienté par rapport à la terre (il a introduit le Judo en France) et Alexander qui, au contraire, a organisé le geste par rapport au cou et à la tête, un mouvement vers le haut.

G.G : On retrouve cette oppositiopn que vous avez signalée tout à l'heure à propos de Fred Astaire et Gene Kelly.

H.G. : Absolument.

G.G : Lorsque l'on regarde en direction d'autres danses, les danses orientales, par exemple, on constate combien les données culturelles sont importantes, et à quel point on aurait presque des articulations corporelles différentes. Dans les danses orientales, tout ce mouvement sinusoïdal qui fait que le corps se dresse comme une espèce de grand "S" vibrant, comment cela peut-il fonctionner? D'où part le mouvement ?

H.G. : Cela vient encore une fois de l'organisation perceptive. Il y a une perception des zones mises en jeu, le bassin et le ventre, qui est d'une sensibilité absolument extrême, et qui permet de saisir le dehors de cette peau, cette interface que représente la peau, avec une précision infinie. A partir de la capacité énorme de perception de cette zone peut s'inscrire une multiplicité de mouvements. Chez nous, la perception du bassin est relativement pauvre, ce qui pose la question des diaphragmes. Sur la construction de l'axe vertical, existent les diaphragmes qui, à la fois coupent cet axe, à la fois, le nourissent d'un point de vue énergétique. On peut parler d'un diaphragme occipito-buccal, d'un

diaphragme respiratoire, d'un diaphragme pelvien, et du pied, de la voûte plantaire comme d'un diaphragme plantaire. Il y a là un jeu, une dynamique des diaphragmes qui est à la fois éminemment individuelle, elle est alors liée à tous les paramètres dont nous venons de parler, et qui déterminent la production des mouvements, et éminemment culturelle, comme on peut le constater avec cet exemple de la danse orientale.







Transcription et notes : P. Abdou El Aniou.