

PENSER LE GESTE DANSÉ - ENTRETIEN AVEC CHRISTINE ROQUET

Guilherme Hinz

Étudiant en Master en Danse à l'Université Paris 8
hinz.guilherme@gmail.com

Résumé

Après avoir suivi une formation en analyse du mouvement auprès d'Odile Rouquet et puis auprès d'Hubert Godard dans le cadre du département Danse de l'Université Paris 8, Christine Roquet soutient, en 2002, son doctorat intitulé « La scène amoureuse en danse : codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique ». Depuis 2003, elle est maîtresse de conférences en analyse du mouvement au sein de ce même département où elle est également responsable de la licence *Arts du spectacle chorégraphique*. Dans cet entretien, réalisé en janvier 2017 à Fontenay-sous-Bois, Christine Roquet explique d'abord comment l'analyse du mouvement issue du champ de la Danse s'est développée en France et ensuite la discussion accorde une place centrale à l'approche du département Danse de Paris 8. La problématique de la définition d'un champ d'étude ; le cousinage entre pratiques somatiques, notation du mouvement et cours de danse ; la spécificité des théories développées par Michel Bernard et Hubert Godard sont autant de thèmes qui traversent cette conversation entre une professeure et un élève qui commence ses études en ce domaine.

Mots-clés

Analyse du Mouvement. Danse. Département Danse Université Paris 8. Geste expressif.

Abstract

Having trained in movement analysis with Odile Rouquet and then with Hubert Godard in the Dance department of the University Paris 8, Christine Roquet supports in 2002 his doctorate entitled "La scène amoureuse en danse: codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique" [The love scene in dance: codes, modes and standards of intercorporeality in the choreographic duo]. Since 2003, she is a professor of movement analysis in the same department, where she is also responsible for the bachelor's degree course *Arts du spectacle chorégraphique*. In this interview, conducted in January 2017 in Fontenay-sous-Bois (France), Christine Roquet first explains how the movement analysis – originating from the field of dance – has developed in France and then the discussion gives a main place to the approach of the Dance department of the University Paris 8. The problem of defining a field of study; the kinship between somatic practices, notation of movement and dance classes; the specificity of the theories developed by Michel Bernard and Hubert Godard are themes that run through this conversation between a professor and a student who begins his studies in this area.

Keywords

Movement Analysis. Dance. Dance Department of the University Paris 8. Expressive Gesture.

Guilherme Hinz - *Mon idée est de tenter tout d'abord un survol historique afin de penser comment l'analyse du mouvement s'est développée en France – puis, dans un deuxième temps, de recentrer le propos sur l'approche du département Danse¹ de l'Université Paris 8, département dans lequel vous développez cet axe de recherche. Ma première question serait alors : selon vous, comment s'est construit le champ de l'analyse du mouvement ?*

Christine Roquet - Le premier élément à préciser, c'est que ce qui va être dit concerne l'analyse du mouvement telle qu'elle se développe en France et non ailleurs. Il s'agit d'un domaine de connaissances assez récent qui intègre ce qui est appelé, du côté du Ministère de la Culture, « analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé² » (AFCMD). L'AFCMD a été fondée dans les années 1980-1990, d'une part avec les cours privés d'Odile Rouquet³ à Paris et d'autre part, à peu près à la même époque, avec le travail d'Hubert

Godard⁴. Ces deux personnes sont les piliers fondateurs de ce champ d'études en France que j'appelle de manière synthétique mais problématique : « analyse du mouvement ».

La terminologie posait problème dès le départ : prenons l'exemple d'Odile Rouquet, qui a fait un double parcours, en danse et dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'« éducation somatique » – à l'époque on appelait ces pratiques les *release technics*, ou « nouvelles méthodes d'éveil corporel⁵ » ou encore « techniques psycho-corporelles », etc. Dans ses ateliers, Odile transmettait les savoirs de l'Ideokinesis de Irene Dowd, mixés avec d'autres. En 1985, Odile fit paraître un petit fascicule, *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur*⁶, présentant différentes méthodes d'éducation somatique, parmi lesquelles on trouvait des textes sur le *Body-Mind Centering* (BMC), Feldenkrais, Alexander et d'autres. Comme son titre l'indique, les « somatiques » étaient donc catégorisées, à ce moment-là, comme « techniques d'analyse du mouvement », voici un fait qui peut faire référence historiquement. Ensuite, le travail d'Odile a trouvé à se développer dans un cadre plus institutionnel qui est celui du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP).

1 Créé en 1989 par le philosophe et professeur Michel Bernard et dirigé ensuite par ce dernier et par Hubert Godard, le département Danse de l'Université Paris 8 est actuellement composé de six chercheuses permanentes – Isabelle Ginot, Mahalia Lassibille, Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Julie Perrin, et Christine Roquet – ainsi que de chercheurs et artistes associés (Laurent Pichaud), professeurs étrangers, artistes et pédagogues invités. Cf. <http://www.danse.univ-paris8.fr/>.

2 Les savoirs de l'AFCMD sont fondés sur les études de la biomécanique, de l'anatomie, de la physiologie et de la neurologie. L'AFCMD a été institutionnalisée en 1990 par le Ministère de la Culture, désormais une discipline obligatoire dans la formation des professeurs de danse en France.

3 Chorégraphe et danseuse, Odile Rouquet a reçu en 1977 une bourse Fulbright pour étudier la pédagogie de la danse à Columbia University. Aux Etats-Unis, elle suit une formation en *Ideokinesis* avec Irene Dowd. De retour en France, Odile Rouquet enseigne ce qu'elle a appelé initialement la kinésiologie, qui a ensuite été intégré par le Ministère de la Culture sous le nom d'AFCMD. Créatrice de l'association *Recherche en mouvement* et auteure de livres, d'articles et de documentaires, Odile Rouquet a enseigné l'AFCMD de 1989 à 2015 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

4 Après une formation en chimie, Hubert Godard s'inscrit dans le champ de la danse : il est danseur, chercheur et professeur. Son travail en analyse du mouvement s'est développé en plusieurs lieux : dès les années 1980, il étudie et enseigne le *Rolfing* (thérapie créée par l'américaine Ida Rolf) ; il a participé à la mise en œuvre du Diplôme d'État en dirigeant avec Odile Rouquet l'enseignement de l'AFCMD ; il a été maître de conférences et co-responsable du département Danse de l'Université Paris 8 et continue aujourd'hui à diriger des recherches à l'Institut National de la recherche sur le cancer à Milan (Italie).

5 Pierre Etevenon, préface à Rouquet, Odile. *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur*. Fascicule FFD, ACEC, 1985, p. 3.

6 ROUQUET, Odile. *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur*. FFD, ACEC, 1985 (épuisé). Disponible en ligne sur : <http://www.rechercheenmouvement.org/spip.php?article8>.

Il faut savoir qu'à partir de 1989, pour enseigner la danse en France, le danseur se trouva l'obligation d'être titulaire du Diplôme d'État (DE), Hubert Godard raconte combien il fallut lutter pour que l'anatomie, la physiologie, l'analyse fonctionnelle soient enseignées par des danseurs, formés évidemment, et non par des médecins ou des kinésithérapeutes. Une fois que l'AFCMD fut une matière du DE, les jeunes qui passaient le Diplôme d'État devaient être évalués ; il fallut composer des jurys de collègues formés par Odile ou Hubert, donc cette formation s'est institutionnalisée sous la forme d'une « formation de formateurs ». Celle-ci continue encore aujourd'hui, toujours sous l'égide du Ministère de la Culture, et a conservé cette appellation, AFCMD.

De son côté, Hubert Godard, qui venait du champ de la danse et du théâtre, avait lui aussi, traversé un très grand nombre de « somatiques », pour reprendre la terminologie en vigueur aujourd'hui. Il pilotait la formation en AFCMD et dans le même temps, il répondit positivement à l'appel de Michel Bernard qui venait d'ouvrir, en 1989, le département Danse de Paris 8 et vint le rejoindre.

GH: *On prend conscience ici de l'importance des pratiques somatiques dans la construction de ce qu'on appelle « analyse du mouvement ». Pourriez-vous développer davantage comment cela fut travaillé au sein même des cours ?*

CR: En fait, dans le champ de la danse contemporaine, à l'époque déjà, les danseurs étaient relativement nombreux à suivre d'autres pratiques que des cours techniques en danse ; on appelait ces pratiques par le nom propre de leur « créateur » (la technique Alexander, la

méthode Feldenkrais, la méthode Ehrenfried⁷, etc.). Puis, au fil du temps, certains professeurs ont commencé à intégrer des « somatiques » au sein de leurs interrogations sur la danse. Le cas d'Odile via l'Ideokinesis montre bien cette intégration, cette sorte de métissage entre le geste dansé, les exercices de danse, la prise de conscience par le mouvement, les interrogations sur la pédagogie⁸... Ce mélange était là depuis le début, les frontières ont toujours été poreuses, car ce qui caractérise ces techniques c'est de venir du champ de la danse. En France et ailleurs, dans tous les cas, ce champ est articulé directement au champ de la danse... Laban, Bartenieff, Irene Dowd, Bonnie Cohen, Odile Rouquet, Hubert Godard et tous leurs élèves viennent principalement du champ de la danse. Il existe un grand cousinage depuis le départ.

GH: *Et comment avez-vous commencé à travailler dans ce champ de l'analyse du mouvement ?*

CR: Complètement par hasard. J'ai traversé ces pratiques au fur et à mesure des rencontres, sans avoir suivi l'intégralité d'une formation « diplômante ». J'ai toujours fait du Feldenkrais principalement, de la gymnastique holistique – que j'ai appréciée énormément –, de l'Alexander, de l'anti gymnastique de Thérèse Bertherat et, dans une moindre mesure, du BMC, un peu de yoga... Cela faisait partie de ma vie, j'avais l'impression que c'était comme une balance, il y avait la danse d'un

⁷ Ou « gymnastique holistique ». Cf. EHRENFRIED, Lily. *La gymnastique holistique. De l'éducation du corps à celle de l'esprit*. Paris: Aubier, 1956. Pour une bibliographie « Somatiques et analyse du mouvement » voir : GINOT, Isabelle. *Penser les somatiques avec Feldenkrais*. Lavérune: L'Entretiens, 2014, p. 163-169.

⁸ Voir documentaire Marie Hélène Rebois, Odile Rouquet, Le geste créateur. Pantin : CREC, CNSMDP, 2008.

côté et ces pratiques de l'autre, ainsi je trouvais un équilibre.

Un problème qui se pose à chacun-chacune c'est l'intégration de ces pratiques et de ces savoirs au sein même d'un cours de danse. Quand j'ai pris mes premiers cours avec Odile Rouquet, c'était une époque où je donnais moi-même des cours de danse. Au bout d'un moment, j'ai commencé à tellement tout interroger que mes cours de danse se transformaient de plus en plus et les élèves ont fini par dire : « Mais, attendez, là Madame, ce ne sont plus des cours de danse que vous donnez ». Alors, j'ai tout arrêté car je me disais « effectivement, ça n'est pas cela que les élèves attendent ». Même si on faisait toujours de la pratique et bien de la pratique dans les cours d'Odile ou d'Hubert, on ne faisait pas, à cet endroit, un cours de danse. On expérimentait beaucoup, on faisait beaucoup d'improvisations, des lectures du geste et de la posture etc., c'était plutôt de l'ordre de l'atelier que du cours technique de danse. A l'époque, ce cousinage entre danse et « somatiques » n'était pas intégré dans le cours technique, à ma connaissance, sauf peut-être déjà chez Peter Goss⁹. Alors que de nos jours, c'est une tentative, et même plus qu'une tentative. C'est peut-être même le contraire : il n'y a pas un cours de danse qui ne tente d'intégrer une optique somatique au sein du cours technique... Et peu de chercheurs s'intéressent aux problèmes que cela peut poser.

9 Le travail de Peter Goss (et de ses assistant.e.s) est au cœur de la formation des danseurs contemporains, très nombreux à suivre ou avoir suivi ses cours à Paris ou en stage. Peter Goss enseigne la danse aussi au CNSMDP. Cf. PRAUD, Dominique. « Danse contemporaine et pratiques somatiques : l'enseignement de Peter Goss ». in : *Incorporer*, Nouvelles de danse, n° 46-47. Bruxelles: Contredanse, 2001, p. 188-197. Disponible en ligne sur : http://www.ecolepetergoss.com/docs/texte_d_praud.pdf.

GH: *Pourriez-vous préciser ce dernier point ?*

CR: Le problème principal c'est un problème de modulation tonique. Beaucoup de pratiques « somatiques » fondent leur travail sur la posture allongée, sur une certaine chute du tonus, sur l'induction d'un état de conscience modifié par la détente et la lenteur. On travaille par micro-mouvements, beaucoup nourris d'imaginaire, on utilise la respiration abdominale qui est une respiration de repos et – *tout d'un coup, youp !* – il faut se lever et que le cours ait lieu ! On va faire fonctionner la mémoire, le rappel de coordinations alors que le cerveau était plutôt en repos ; on doit presque de but en blanc trouver des coordinations et s'engager dans une certaine dépense. Il y a là quelque chose d'une rupture, comment la négocier ? Jusqu'à maintenant, je ne vois pas que le passage de l'un à l'autre – du mouvement hyper lent au mouvement rapide et à un état de tonicité d'éveil – ait été interrogé en théorie. Même si je ne doute pas qu'en pratique on puisse, comme le fait Peter Goss, articuler savamment la partie au sol, lente, et les changements de niveau dans l'espace, les modulations toniques pour amener au mouvement, mais tout le monde n'est pas Peter Goss... Je remarque d'ailleurs que dans la plupart des cours de danse contemporaine à l'heure actuelle on commence allongé au sol, ce qui ne laisse pas de m'interroger...

GH: *Concernant votre parcours avec Odile Rouquet, diriez-vous que cela initiait la construction d'un savoir en retour sur ce que vous faisiez dans la pratique de danse ? Que s'ouvrirait ainsi la possibilité de parler de ce que vous étiez en train de faire ?*

CR: Oui, mais surtout de découvrir ce qu'on était en train de faire ! Je me souviendrai toute ma vie du travail du *demi-plié* : en apparence

un geste « simple » – on arrive dans un cours technique, les *demi-pliés* c'est la barre du début du cours. Avec Odile, à l'époque dont je parle, on vivait des expériences : expérimenter un *demi-plié* dans ce contexte venait bouleverser et révolutionner la manière dont on envisageait l'aspect mécanique du demi-plié dans le cours technique. C'était non seulement perturbant, mais parfois ce fut désagréable... Il y eut un matin où je n'ai pas pu me lever pour aller au cours d'Odile, je me disais : « si à chaque fois j'ai l'impression que je dois tout réapprendre et que je ne sais plus rien, ce n'est pas possible, je vais devenir folle ». La semaine d'après cela allait mieux, j'y suis retournée, mais c'était compliqué de gérer les deux choses, la danse et l'analyse du mouvement, en même temps.

GH: *Que pensez-vous qu'un cours d'analyse du mouvement puisse apporter à l'interprète ? S'agit-il d'une ouverture perceptive ?*

CR: Dès le début, la problématique de « qu'est-ce que cette pratique peut apporter à l'interprète ? » a été présente. On a toujours tendance à dire que c'est la question pédagogique qui est au cœur de ce travail et ce n'est pas faux. Mais la question du travail du danseur, de la palette des mouvements, de la qualité du geste pour l'interprétation de l'écriture chorégraphique était elle aussi présente dès le départ. On a passé un nombre d'heures infini à faire des improvisations et à regarder ensemble les improvisations des autres, avec Odile et puis avec Hubert, pour tenter de nommer les qualités du geste, d'un *port de bras* par exemple... L'idée, c'est d'ouvrir ta « palette de coloris » pourrait-on dire – la couleur étant ce qui sort du tube, alors que le coloris est ce que tu inventes toi avec les couleurs – que cette palette s'élargisse, qu'on puisse y faire

des choix... Ainsi tu as plus de possibilités de peindre ton propre tableau et d'être l'auteur de ton geste.

GH: *On parle d'une approche théorico-pratique. L'équilibre entre théorie et pratique vous a-t-il posé un problème ?*

CR: Il faudrait poser cette question à des collègues qui, contrairement à moi, ont beaucoup dansé professionnellement. La difficulté, j'imagine, que tous les danseurs-somaticiens ont dû et doivent encore traverser c'est qu'à un moment donné on est confronté à un vocabulaire, une grammaire, une syntaxe, bref à l'écriture chorégraphique de tel ou telle chorégraphe. Et *l'efficacité esthétique* n'est pas du même ordre que celle de ramasser un objet à terre sans se faire mal au dos. Je parle ici de ce qui concerne la « danse d'école » – la DOTE, *la danse occidentale de tradition écrite*, pour reprendre la terminologie des musiciens qui eux parlent de MOTE. Si tu auditionnes pour aller danser chez Cunningham, chez Forsythe ou chez Preljocaj, tu dois affronter quelque chose de l'imposition du geste de l'autre, que tu acceptes ou que tu n'acceptes pas. Et si tu ne peux pas l'accepter, le mieux c'est quand même de ne pas postuler...

Je pense que la pratique de l'analyse du mouvement peut nourrir la part d'auteur que chaque interprète a en lui, mais l'interprète peut également la nourrir autrement, c'est ce que dit Boris Charmatz dans le livre avec Isabelle Launay¹⁰, c'est-à-dire : par des activités nourrissant notre plasticité perceptive, par le biais d'expériences sensori-motrices qui ne sont pas forcément de la danse... Cela nourrit aussi la qualité de mon geste. Ces pratiques «

¹⁰ CHARMATZ, Boris et LAUNAY, Isabelle. *Entretenir, à propos de la danse contemporaine*. Paris: CND, presses du réel, 2003.

hors pistes » viennent évidemment enrichir la pratique technique de la danse, mais il est difficile d'avoir suffisamment de recul pour voir où elles viennent l'enrichir, comment elles viennent l'enrichir et où peut-être elles viennent empêcher quelque chose, tout dépend du contexte. L'analyse du mouvement, ça n'est pas positif en soi, ce n'est pas une « vérité » du geste, valable pour tous ! En réalité, tout dépend de comment chaque interprète, artiste, ou analyste du mouvement arrive à interroger le contexte dans lequel s'inscrit son expérience à tel ou tel moment de son histoire. Ni l'analyse du mouvement ni aucune pratique somatique ne peuvent être considérées comme une panacée ! Il se pourrait même que pour certains cela soit perçu comme quelque chose de tellement perturbant et même que cela puisse avoir momentanément des effets négatifs, et pourquoi pas ? Pensez-vous qu'il irait de soi d'imposer de la lenteur et du proprioceptif au sein de la pratique du jazz, par exemple ?

GH: *On pourrait dire que sous la catégorie « analyse du mouvement » il existe différents types d'analyse... L'approche du département Danse de Paris 8, par exemple, ne travaille pas avec la notation du mouvement.*

CR: Avec le titre de la postface du livre sur les Fattoumi-Lamoureux¹¹, « De l'analyse du mouvement », mon intention était de regrouper tout le monde sous le même chapeau ; j'ai pensé que sous cette étiquette on pourrait rassembler plusieurs pratiques, plusieurs pensées. J'ai mis aussi des guillemets parce que selon le sens qu'on donne à « analyse » ou à « mouvement » cela ne va pas de soi, on pourrait donc trouver d'autres appellations comme « Lecture

du geste », « Approche qualitative du geste », « Lecture du mouvement ». Quand on choisit les mots, on choisit certaines idées, et « analyse du mouvement » m'a semblée suffisamment neutre pour englober tout le monde – or, ce n'est pas vrai, ce n'est pas neutre comme appellation, mais c'est toujours le problème de la catégorie. La notation, par exemple, est un système de transcription et les notateurs analysent des mouvements. Nous, de notre côté, nous ne transcrivons pas, nous n'élaborons pas de partition. Cela nous intéresse évidemment mais nous ne sommes pas des notateurs en danse, c'est un autre métier.

Une manière possible de sortir du piège de la nomination est de partir de la proposition théorique de Michel Bernard, telle que présentée un jour à Paris 8 lors d'une rencontre avec les étudiants. Michel disait, d'une part, « *décrire c'est percevoir, identifier et désigner* ». Il y a toute une partie de notre domaine où, effectivement, quelqu'un danse, on le regarde bouger : on perçoit du mouvement – je ne m'étendrai pas ici sur la théorie bernardienne du *sentir*¹², fondamentale pour nous – ; on identifie – une identification fonctionnelle, par exemple, qui consiste à observer les coordinations – et on désigne, on essaye de nommer, de transcrire. Mais, ajoutait Michel Bernard, « *analyser, c'est chercher les conditions de possibilité du phénomène* » ; à quelle(s) condition(s) ce phénomène a-t-il lieu, se donne-t-il à percevoir, pour celui qui bouge comme pour celui qui regarde ? Le travail d'Hubert Godard¹³ à Paris 8 c'est exactement

12 BERNARD, Michel. « Sens et fiction, ou les effets étranges des trois chiasmes sensoriels ». In : *Nouvelles de danse*, n° 17, 1993, p. 56-64.

13 Voir notamment GODARD, Hubert. « Le geste et sa perception ». In : GINOT, Isabelle et MICHEL, Marcelle. *La danse au XXème siècle*. Bordas, 1998, p. 224-229. Ce texte, ainsi qu'une grande partie de la bibliographie de Godard, est disponible sur le site <http://www.danse.univ-paris8.fr/>, sous la

11 ROQUET, Christine. « Postface ». In : *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Paris: Séguier, 2009, p. 166-171.

ça, toutes nos recherches sur le pré-mouvement, l'attitude dans la posture, l'interrogation constante sur le lien avec l'environnement, la question du sens du geste dans telle situation, à tel moment, dans tel environnement... C'est de l'analyse au sens bernardien du terme. Le problème est que le terme d'« analyse » au niveau scientifique n'a pas ce sens-là. Analyser en règle générale, c'est découper une totalité en sous-parties de plus en plus petites en imaginant qu'en utilisant le microscope on aura une vision de la globalité ! Or, on sait qu'évidemment ça ne fonctionne pas comme ça pour le geste, donc à cet endroit on ne fait pas « d'analyse du mouvement », on ne fait pas de la découpe en sous-segments, on ne cherche pas à découper un *continuum* en kinèmes ou autre « unités de mouvement », mais à l'endroit de Michel Bernard, on fait de *l'analyse du geste*. Tout dépend donc de ce qu'on met sous le terme d'« analyse ».

Aujourd'hui, ce qui me semble vraiment intéressant, c'est que chacun a développé une sorte de spécificité : en analyse fonctionnelle, ils sont hyper forts sur la biomécanique ; certains sont savants sur le développement de l'enfant ; la notation, de son côté exerce un regard analytique proprement dit, selon des modèles parfaitement maîtrisés¹⁴... Chacun-chacune développe des choses qui, en fin de compte, sont complémentaires. Il faudrait réinventer une formation en analyse du mouvement qui rende compte de toutes ces strates, qui propose à la fois de la transcription – cela me semble assez indispensable pour les danseurs de traverser un système de notation avec ses enjeux –, une formation en analyse fonctionnelle qui serait

une base technique et envisager un regard plus théorique, dans le sens godardien, où l'on s'interroge sur d'où et comment on pense, d'où et comment on regarde, d'où et comment on construit des discours sur le geste. Je pense que les choses sont complémentaires.

GH: *Que serait alors la singularité de l'approche de Paris 8 ?*

CR: Le problème pour moi de mesurer les écarts avec l'AFCMD, c'est que l'AFCMD n'est certainement plus celle que j'ai vécue il y a trente ans, je pense que tout le monde a avancé sur son chemin. Moi, ce qui m'a intéressée, ce qui m'a passionnée, ce qui me passionne toujours et qui fait peut-être écart avec les pratiques d'AFCMD plus techniques ou même les méthodes d'éducation somatique, c'est l'interrogation incessante sur le sens du geste. Certes, il est important de savoir lire un port de bras, comment il s'organise, quel est le moteur du mouvement, qu'est-ce qui se passe dans l'organisation posturale, quel schéma respiratoire, etc., mais s'intéresser au sens que peut avoir ce geste en fin de compte pour celui qui regarde comme pour celui que le vit... Le « sens », pas uniquement dans le sens de signification, mais dans celui de la *signifiante*, pour reprendre la proposition de Barthes sur le « troisième sens »¹⁵. Le sens avec son revers indissociable de non-sens, de ce qui échappe, de ce dont on ne peut pas forcément parler...

GH: *Cela implique parfois une posture critique ?*

CR: C'est le deuxième aspect de la spécificité du travail à Paris 8. Il y a la question du sens qui

rubrique « Chercheurs et publications », « Les fondateurs ».

14 A Paris, le CNSMDP offre une formation en cinégraphie Laban et une formation en notation Benesh.

15 Cf. BARTHES, Roland. « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein ». In : *Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970, p. 12-19.

fait écart avec pas mal d'autres pratiques, mais il y a aussi cette question de la perspective critique et donc de la perspective autocritique également. C'est-à-dire, remettre à chaque fois sur la table ses propres propositions et essayer de penser l'impensé, c'est-à-dire ce à partir d'où l'on pense, comme le proposent des philosophes comme François Jullien ou Michel Bernard. C'est à cette fin qu'on insiste beaucoup sur la problématique de l'usage du concept de « corps » : en utilisant certains concepts, certaines catégories, on ne se rend pas forcément compte de l'impensé sur lequel ce choix repose (ici, la dualité irréductible entre le « corps » et « l'âme » ou « l'esprit »). Dans la proposition théorique de Godard, il y a toujours cette possibilité de naviguer dans un système complexe ; des éléments sont en interaction, parfois on fait des coupes – on s'arrête sur une partie et on prend un outil, on regarde ce qui se passe –, mais tout de suite on essaie de penser la coupe qu'on a opérée dans l'interaction au sein d'un système vivant et dynamique (le mouvement en train de se faire, l'affect qui est traversé par celui qui regarde ou celui qui bouge, la sensorialité, etc.).

GH: *S'agit-il en quelque sorte d'une perspective philosophique ?*

CR: Oui peut-être, la difficulté est que dans la pratique c'est effectivement une phénoménologie, mais dans la théorie, c'est davantage une pensée du complexe¹⁶. Comment s'organisent les choses ? Comment en envisageant des processus, des dynamiques entre le social, le culturel, l'interaction avec celui qui regarde, peut-on émettre des hypothèses ? Les

16 Cf. MORIN, Edgard. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : E.S.F., 1990 et GUESPIN-MICHEL, Janine. *Emancipation et pensée du complexe*. Bellecombess-en-Bauges : Editions du Croquant, 2015.

pierres de fondement théoriques de ce qu'on fait à Paris 8 sont pour une grande part celles de Michel Bernard¹⁷, en particulier sa pensée de l'altérité, sa pensée de l'imaginaire, sa pensée de la corporéité et du sentir. Après, nous sommes fortement influencés par des pensées du *processus* évidemment, par le travail de François Jullien, par la perspective actuelle de Tim Ingold en anthropologie contemporaine...

GH: *Et comment se fait-il que ce soit à Paris 8 que cette problématique ait vu le jour ?*

CR: Il y a d'abord le contexte de l'université Paris 8, université critique par excellence, si je puis dire... Beaucoup de choses, encore aujourd'hui, sont possibles dans cette université précisément et ne le sont pas ailleurs grâce au contexte de l'histoire de Vincennes, de la liberté pédagogique, de la liberté de pouvoir travailler les thématiques de recherche en creusant les enseignements, du fait de pouvoir ouvrir des cursus à des professionnels par équivalence, etc. Hubert a saisi cette occasion qui lui a été offerte, mais c'était aussi un geste politique. Avec son travail, il s'agissait de pouvoir dire « regardez, les danseurs peuvent construire du discours sur ce qu'ils font, sur ce qu'ils regardent ; les danseurs sont dépositaires de savoirs tout à fait intéressants et sont capables eux-mêmes de mettre des mots sur leurs savoirs », pour sortir un peu du silence... C'était une des problématiques à l'origine de la construction de ce département. Le désir de Michel Bernard était de conférer à la danse le statut et la dimension de recherche qu'elle mérite et qui lui manquent, si je résume. En musique, cela existait, en peinture aussi, et en danse cela n'existait pas. Tu avais l'impression à l'époque que les danseurs

17 Notamment dans : BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin : CND, 2001.

et les danseuses devaient danser, lever la jambe et puis c'est tout.

GH: *Et est-ce que l'approche développée aujourd'hui à Paris 8 porte un nom ?*

CR: Le nom, cela pose toujours problème... Et ce d'autant plus qu'Hubert refuse de nommer ce qu'il fait, car il sait que nommer fixe les choses, *scripta manent*. C'est une question importante dans le contexte universitaire : si je nomme, si je catégorise, je clos ; « il y a du définitif dans la définition » dit Georges Didi-Huberman. Comment garder ouvert quelque chose quand on l'a nommé ? Je pense que ce n'est pas une question qu'il faut penser en amont, c'est une question à laquelle il faut aboutir. En fait, on est évidemment centré sur le geste dansé et il s'agit d'expérimenter, d'observer et de théoriser à chaque fois à partir d'un point de vue et de changer de point de vue ; on utilise plusieurs outils – de la biomécanique, de la philosophie, des outils de la psychologie du développement de l'enfant, et puis de la psychanalyse, des neurosciences, etc. Cette *approche*, pour ne pas dire « analyse » (terme qui porterait à confusion) centrée sur le geste, utilise plusieurs outils selon les questions qu'elle se pose, mais elle est aussi transdisciplinaire dans le sens où elle traverse d'autres enseignements du département Danse de Paris 8. Elle traverse, par exemple, l'histoire de la danse avec Isabelle Launay, le champ de l'anthropologie avec Mahalia Lassibille. On essaie à chaque fois de prendre en compte le contexte, en envisageant le geste comme un système, un ensemble de plusieurs éléments en interaction. C'est un peu comme quand Hubert parle de la fonction tonique¹⁸ : il parle d'un système

comprenant la posture debout, les coordinations, la perception, l'expressivité et comment tous ces éléments entrent en interaction dans telle situation. De temps en temps, on zoome sur un détail, on observe quelque chose pour valider une hypothèse ou pas, ou pour poser une autre question, et généralement on pose plus de questions qu'on ne propose de solutions ! La pensée du complexe a apporté à Godard – danseur de formation scientifique, il faut le rappeler – des outils tels que l'importance des conditions initiales, la notion d'émergence, celle de la causalité circulaire... Elle nous livre des concepts qui peuvent vraiment nous aider à penser le geste dans son environnement. Il ne faudrait plus même dire « geste », mais « geste-dans-son-environnement ». Il n'y a pas une cause unique qui conduirait à tel effet, mais différentes causes à tel ou tel phénomène et le plus souvent des liens peuvent être mis à jour sans qu'il soit possible de prouver une quelconque causalité. Ce qui définirait cette approche aujourd'hui, c'est la complexité. Si cela doit porter un nom, une étiquette, à mon avis ce qui lui rendrait justice c'est l'appellation d'« approche complexe du geste expressif », « expressif » parce que ce n'est pas n'importe quel mouvement et que l'on s'interroge principalement sur la danse.

GH: *Et quels sont les axes de travail ? Comment organisez-vous vos cours ?*

CR: On est sur plusieurs champs. Il y a évidemment le champ que nous avons déjà évoqué, le champ de l'analyse de l'interprétation pour les œuvres chorégraphiques. Dans les cours, quand on travaille sur le regard du spectateur, on travaille la perception justement pour faire saisir aux étudiants comment en percevant autrement on module son regard sur le mou-

18 Voir KUYPERS, Patricia. « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard ». In : *Scientifiquement danse*, Nouvelles de danse, n° 53. Bruxelles : Contredanse, 2006, p. 56-75.

vement. Par exemple, je montre *By myself*¹⁹ avec Fred Astaire et je propose ensuite une petite improvisation avec des huiles essentielles pour tester une marche plus suspendue, plus aérienne, puis nous regardons à nouveau Fred Astaire pour saisir comment la modulation perceptive a changé le regard porté sur le geste filmé.

Un autre champ est celui de l'analyse des pratiques. J'ai travaillé en faisant intervenir des pédagogues en danse dans mes cours. Par exemple, on a fait un séminaire de trois années appelé « le placement du bassin ; du placement au mouvement », où l'on examinait quels étaient les enjeux du travail du placement du bassin dans le ballet classique, en Cunningham, en Graham, dans la danse orientale. Il s'agissait d'examiner les enjeux d'un geste à travers plusieurs pratiques, au sein d'un même séminaire.

GH: *Vous avez mentionné donc trois axes de travail, ce qu'on pourrait appeler « atelier du sentir », où sont travaillés les perceptions du danseur-analyste ; un deuxième axe serait l'analyse esthétique à partir du point de vue de l'interprétation de l'interprète et, en dernier lieu, l'analyse des pratiques.*

CR: Oui, et il y a aussi l'analyse des discours.

GH: *Sur l'analyse des pratiques, s'agit-il de travailler avec la question « quel corps ? », comme la posait Laurence Louppe²⁰ ?*

CR: La rhétorique que Laurence utilise est parfois un peu magique, il y a une poésie du

discours qui est celle de quelqu'un qui était très sensibilisé à la danse. Laurence Louppe a travaillé longtemps avec Hubert Godard et a enseigné dans notre département. Je ne pense pas la trahir en disant que, dans ses ouvrages, ce qu'elle voulait poser ce n'était pas tant la question « quel corps », puisqu'en posant ce concept, on n'avance pas et qu'il ne s'agit pas de corps « gros », « maigre », « blanc », « noir » etc. mais c'est la question « quel geste fabrique quel corps ? » qui l'intéresse. Quand Laurence passe des pages à parler du phrasé, à parler du poids, des accents etc., elle parle du geste. Et c'est incroyable, car je relis souvent Mauss, Hall et d'autres anthropologues qui sont censés parler du corps, et en fin de compte ils ne parlent pas du *corps* biologique, anatomique, en fait, ils parlent du *geste*. Mauss parle du geste dans son « introduction aux techniques du corps »²¹ : prenons l'exemple de la nage, ai-je appris à nager avec les yeux ouverts sous l'eau ou bien est-ce que j'ai appris à nager avec les yeux fermés ? Là, on est bien en train de parler de perception, qui change la coordination complète de la nage. Mauss ne le nomme pas comme ça, avec ces mots là, mais il parle bien du geste. La question pour Laurence serait donc « quel geste ? » et non pas « quel corps ? ».

GH: *Et il me semble qu'il n'y a pas d'outils donnés a priori, non ?*

CR: Les outils, on va les chercher, on les invente, on les construit quand on est dans la question qui est posée par notre regard. De toute façon, nous n'avons pas de boîte à outils en amont, parce que même si on utilise les outils de *l'Effort* de Laban, par exemple – la ri-

19 « Solo » d'ouverture du film *Tous en scène* de Vicente Minnelli (*The band wagon*, 1953), lors duquel Astaire arpente un quai de gare en chantant.

20 Notamment dans : LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

21 MAUSS, Marcel. « Les techniques du corps ». In : *Sociologie et anthropologie* [1936]. Paris: PUF, 2001.

chesse des recherches sur Laban vient du fait que son système est aussi complètement ouvert : Espace, Temps, Poids, Flux, tu as tout dit et tu n'as rien dit (rires).

GH: *Je reprends une phrase présente dans la « Postface » : « Expérimenter et pouvoir nommer ce qui dans le silence du geste, devient en quelque sorte éloquent »²². Pourriez-vous la commenter ?*

CR: Ce qui attire mon attention sans que je n'en sois forcément consciente... C'est ça la difficulté dont je parle quand je parle du silence éloquent du geste : il y a quelque chose qui « me parle » quand je suis en interaction, quand je suis en train de regarder le geste de l'autre... Il y a des choses visibles et évidentes et puis il y en a d'autres qui le sont moins, des phénomènes sur lesquels on essaie de mettre des mots avec les théories sur les neurones miroir, l'empathie, l'accordage affectif (Daniel Stern), etc. Cela nécessite un certain nombre d'outils techniques pour voir ce qui se joue *avant* qu'un danseur se mette à bouger. Par exemple, lors de mon dernier séjour à Rio, nous sommes allés voir un spectacle appelé *Roots*²³, un superbe duo, un trio pourrait-on dire car il y avait un musicien [Pedro Bernardes] sur scène. *Roots* est dansé par deux danseurs brésiliens de la même génération. Tous les deux ont baigné dans la danse de rue quand ils étaient petits, mais l'un est resté danseur de rue, mondialement connu aujourd'hui [Danilo d'Alma], et l'autre a fait une école de danse classique à

Rio et a été engagé au *Royal Ballet* de Londres [Thiago Soares]. À peine étaient-ils entrés sur scène, avant même de faire le moindre pas... tu savais déjà qui était qui ! C'était une évidence ! Dans la manière de se porter soi-même, dans la manière de poser le regard, dans la manière de respirer. Avant qu'ils bougent, d'emblée on savait qui était qui. Et ce n'était pas une question de « quel corps », c'est la question « quels gestes » et tout cet indicible qui est porté par la posture, par le jeu de la tonicité, par l'organisation sensorielle, où ils posent leur regard, comment ils se préparent à se déplacer vers le public... Avant même de danser. C'est cela qui est éloquent. Et les danseurs sont des spécialistes pour percevoir cela. Après, évidemment, quand il y en a un qui fait un mouvement de hip-hop et l'autre fait trois *tours en l'air*, tu vois bien qu'il y en a un qui fait de la danse classique et l'autre du hip-hop.

Ce qui était très beau dans ce duo, c'est qu'après une première partie de « corporéité classique » – je montre mon corps, mon geste académique parfait – avec la fatigue, Thiago s'assoit et là il y a un truc qui lâche et, *derrière* le corps classique revient le petit garçon qui a fait de la danse de rue et, tout d'un coup, il y a quelque chose d'hyper intéressant. Évidemment, je n'ai vu qu'une seule fois ce spectacle, donc je ne peux pas en dire beaucoup plus, mais pour une anthropologue comme Mahalia [Lassibille], cela aurait été génial de pouvoir lire ça parce qu'il y a quelque chose de la danse de rue qui est le fond tonique du danseur, qui était présent derrière le geste classique. Dans la seconde partie, il continue à faire du geste classique, mais ce geste a une autre couleur, une autre dimension, parce que le fond tonique du petit garçon est revenu. Je ne sais pas si c'est un choix du chorégraphe, si même il y a

22 ROQUET, Christine. *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, op. cit., p. 168.

23 *Roots*, créé et interprété pour la première fois en juillet 2016, à Rio de Janeiro, Brésil. Le spectacle, qui compte avec deux danseurs, Thiago Soares et Danilo d'Alma, et un musicien, Pedro Bernardes, a été dirigé par Renato Cruz et Ugo Alexandre. La représentation dont Christine parle a eu lieu en janvier 2017 au Teatro João Caetano, à Rio.

chorégraphiquement deux parties, je ne sais pas si c'est la fatigue qui a mené l'interprète jusqu'au bout, mais c'était quelque chose de formidable à voir. Ça c'est le travail de l'interprète : que cela se puisse être conscientisé, que cela puisse être travaillé... Seul un danseur peut faire ce travail. Il me semble important d'apporter des outils pour pouvoir dire ça, parce que sinon ces savoirs des danseurs demeurent inconnus du monde académique et du reste du monde en fait.

Ce fond de la danse de rue qui réapparaissait sans être réapparu dans la forme, dans l'écriture, mais dans la coloration, dans les dynamiques, dans les échanges avec l'autre... Il ne s'agirait pas de penser que c'est une vérité qui est détenue et qui peut être « hors-sol », que je vais faire un article là-dessus et que j'aurais alors tout dit de ce qui s'est passé... Non. C'était très intéressant de discuter avec le chorégraphe après le spectacle, il s'avère qu'il n'a pas pu travailler avec le danseur de ballet tout le temps, donc il a travaillé le rôle sur un autre danseur qui venait de la danse de rue. Comment les choses se sont-elles transmises ? Après, il faudrait évidemment mener des entretiens avec les gens, croiser les regards, analyser les pratiques de répétition et de construction, parler aussi avec le musicien qui créait la musique dans le même temps. Cette « approche complexe du geste expressif » est juste une perspective : on regarde quelque chose et cela nous pose question. Cela ne veut pas dire qu'on ait raison et qu'on exclue tout le monde, au contraire. Par contre, je pense que si on est toujours ailleurs – c'est-à-dire, si on ne fait que des entretiens avec les danseurs, si on ne s'intéresse qu'à leur parcours social, qu'aux représentations culturelles, qu'à l'écriture chorégraphique ou qu'au rapport avec la musique –, on

rate quelque chose.

GH: *Dans vos cours, vous répétez souvent l'idée que pour « analyser », il faut que nous ayons un problème à résoudre.*

CR: Le regard, en fait, pose toujours une question, c'est la difficulté première à saisir. Il n'y a pas un regard tautologique qui se pose de la même façon pour chacun sur un simple objet, le regard pose une question. Après, on peut ne pas se poser la question de la question, on peut se dire : « voilà, je vais voir ce spectacle ou alors je regarde tel danseur et je me contente de ça » et on en a parfaitement le droit. En tant qu'amateur de danse, on a le droit de ne faire que de regarder la danse ou de ne faire que pratiquer la danse. Mais, si on est chercheur, chercheuse, et qu'on tente de produire des discours sur ce que l'on perçoit, de poser des hypothèses sur le travail du danseur, sur son rôle dans la société, alors on doit essayer de faire émerger la question qui est portée par le regard, sinon on fait de la description – comme on a vu avec Michel Bernard tout à l'heure : je perçois un morceau de musique, par exemple, je l'identifie comme étant la neuvième de Beethoven, je peux le nommer et je peux le décrire, du moins décrire ce qui est inscrit sur la partition. Mais qu'est que ça nous dit de la musique ? Quelles questions sous-tendent mon regard ou mon écoute ? C'est cela que veut dire Hubert quand il propose de se demander : « qu'est qui m'émeut dans le geste de l'autre ? ».

GH: *Où votre travail se développe-t-il aujourd'hui ?*

CR: S'il s'agit de reprendre exactement ce qu'a fait Hubert à Paris 8, à part moi, je te dirais « nulle part », mais ce n'est pas vrai. D'abord parce que des collègues en AFCMD ont traver-

sé le département²⁴ et ensuite parce qu'Hubert a formé des tas de gens en Rolfing, en AFC-MD, des cuisiniers gastronomes qui ont leurs recettes et vont faire leurs propres plats avec ce qu'ils ont traversé avec lui et avec d'autres, et qui, à leur façon, continuent donc ce travail. En ce qui me concerne, la continuation se fait avec des chercheurs au Brésil principalement, mais pas ici en France. Parfois, il m'est arrivé de revoir plus tard des danseurs, des chorégraphes et/ou des étudiants qui ont traversé nos cours et qui ont pris un truc, une expérience, et qui ont développé tout autre chose avec cela, que ce soit une écriture chorégraphique, un outil théorique... Tu sèmes des choses sans trop savoir, mais en tout cas, au niveau de la recherche, de l'institution universitaire et des échanges, cela se fait uniquement avec le Brésil.

GH: *Et comment cela se passe-t-il ?*

CR: D'une façon complètement informelle et très improvisée (rires). Nous nous sommes rencontrés – et les chercheurs et les chercheuses brésiliennes se sont rencontrés eux-mêmes – à Porto Alegre, à Rio de Janeiro, à Salvador, à Fortaleza. Dans une approche complexe (rires), on se croise, on traverse des choses et puis on tente de construire à partir de ça. Maintenant, nous sommes à un stade où l'on va davantage « institutionnaliser » le groupe de recherche. Nous sommes partis à l'inverse de ce qui se passe habituellement ; généralement, tu construis un réseau international, tu déposes donc un projet, tu essaies de trouver de l'argent et tu essaies de nourrir ces engagements. Nous, nous nous sommes trouvés par

hasard : je suis allée au colloque d'Abrace²⁵ à Porto Alegre en 2011, en remplacement d'une collègue indisponible. J'ai rencontré Suzi Weber et Mônica Dantas, puis d'autres. Joana Ribeiro m'a fait venir à Unirio, elle a édité un livre où j'ai publié un texte²⁶, j'y suis retournée pour les colloques, des ateliers, des *master class*, à Fortaleza, à Rio, à Salvador... Et de nombreux collègues brésiliens et brésiliennes viennent à Paris 8. Jusqu'ici, on a plus expérimenté que défini en amont et, peut-être, produit, mais nous atteignons un stade où nous devons nous montrer plus productifs et plus constructifs, je veux dire : « académiquement » parlant...

GH: *Vous avez aussi un projet d'édition. Est-ce que vous pouvez nous décrire ce sur quoi vous êtes en train de travailler ?*

CR: Cet ouvrage est destiné à un public spécifique, le monde de la danse : danseurs, chorégraphes, notateurs, répétiteurs, etc., et ceux qui s'y intéressent – les amateurs au sens propre du terme, ceux qui aiment la danse, et pas un ouvrage universitaire. L'idée, c'est de laisser une trace de ce qui s'est fait et pensé en analyse du mouvement au département Danse et de pouvoir offrir aussi quelques outils sur la lecture du geste, donc, l'idée de cet ouvrage c'est de rendre compte des savoirs des danseurs, des savoirs qui sont portés par les pratiques et par une langue spécifique. Il y a

²⁵ Rencontre biennale des chercheurs de l'Associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas [Association brésilienne de chercheurs en arts de la scène]. Cf. ROQUET, Christine. « Ao encontro da criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica ». In : *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE, p. 39-45, 2012. Disponible en ligne sur : http://portalabrace.org/impres-sos/4_da_cena_contemporanea.pdf.

²⁶ ROQUET, Christine. « Análise do movimento e análise de obras coreográficas ». In : KEISERMAN, Nara et TAVARES, Joana (dir.). *O corpo cênico : entre a dança e o teatro*. São Paulo : Annablume, 2013, p. 249-255.

²⁴ Comme par exemple Dominique Praud, Emmanuelle Lyon, Romain Panassié.

plein de locutions de la danse – *s'appuyer sur l'espace, prendre l'énergie, danser à l'écoute*, etc. – qui ne posent pas problème au sein de la danse mais qui, de l'extérieur, peuvent paraître complètement étranges. Cette langue de la danse s'appuie sur des savoirs propres aux danseurs et j'aimerais les éclaircir et les rendre perceptibles à tous ceux qui s'y intéressent. Je voudrais montrer aussi comment – à travers un corpus d'images, qui sera dans un DVD accompagnant le livre – on peut appliquer les savoirs de l'analyse du mouvement issu du champ de la danse à des œuvres chorégraphiques, des peintures, des sculptures etc. Ce livre va s'appeler *Vu du geste : interpréter le mouvement dansé* ; « vu du geste » est en français un jeu de mots (à l'oral), c'est « vu » depuis et sur le geste. J'essaie toujours de me situer à la fois du côté de celui qui regarde et à la fois du côté de celui qui bouge.

GH: *Quelle est l'importance de mener cette recherche aujourd'hui ?*

CR: Dans ce projet éditorial, le discours tenu est beaucoup organisé en fonction de locutions de la langue de danse, justement pour faire émerger comment les savoirs des danseurs ont toute pertinence à être exposés. À mon avis, cela me paraît éminemment politique dans le sens où la danse est loin d'avoir atteint la dimension de recherche, la prise au sérieux et la validité académique qu'elle serait en droit de recevoir. Cela a beaucoup changé en trente ans, mais les études en danse restent quand même toujours le parent pauvre des arts, – à l'université, c'est certain. En outre, les danseurs font beaucoup de choses qui ont une portée politique dans ce que j'ai appelé ci-dessus leurs pratiques « hors piste », dans ce qu'ils tentent avec des publics en marge de la société,

à l'hôpital, en prison, dans les institutions spécialisées, etc. L'analyse du mouvement, la lecture du geste, est aussi impliquée là-dedans puisque les mêmes danseurs mêlent ce savoir avec les savoirs issus de la danse, des « somatiques » etc.

C'est vrai que la décision de construire ce département en 1989, de la part de Michel, a été un acte politique fort : donner à la danse cette place dans l'institution universitaire et ensuite donner à un praticien qui n'a pas de thèse [Hubert] la possibilité d'être responsable d'un département à égalité avec un professeur de philosophie ! Le département garde quelque chose de ça dans son mode de fonctionnement égalitaire. Comme le dit Isabelle Ginot, il y a quelque chose du « village gaulois » dans notre département, qui n'est pas uniquement cet oxygène du geste dansé qui nous relie tous et toutes de manière souterraine, mais qui réside aussi dans des choix politiques de fonctionnement. Et je pense que l'un n'est pas dissociable de l'autre, il y a un lien entre le contenu et le fonctionnement : échanger, faire des séminaires communs, du co-enseignement, penser nos enseignements ensemble... Ces modes de fonctionnement institutionnels ne sont pas détachables du fait qu'on partage une même vision des études en danse, une sorte d'accordage souterrain, une *attitude de recherche*. Je dirais, donc, que l'« approche complexe du geste expressif » n'est pas une discipline, c'est une mouvance, c'est profondément une attitude de recherche qui peut être partagée par tous les collègues, qui n'auraient pas forcément des outils précis de biomécanique, par exemple. Il s'agit d'une approche transdisciplinaire, en ce sens que cela traverse les champs de recherche des uns et des autres. Et c'est bien ainsi.

Recebido em 26/04/2017
Aprovado em 11/06/2017