

2. DE L'ANALYSE DU MOUVEMENT A L'APPROCHE SYSTEMIQUE DU GESTE EXPRESSIF

Christine Roquet

Résumé

S'il est un élément propre à l'homme et au vivant en général, c'est bien le mouvement. On peut observer le mouvement humain suivant des axes différents et pour des desseins [buts] divers. Dans le domaine de la Danse, ce qui est communément appelé « l'analyse du mouvement » s'intéresse principalement au geste dansé et se situe résolument à la lisière entre pratique et théorie. Son histoire elle-même repose sur les recherches des danseurs (Laban, Bartenieff, I. Dowd, O. Rouquet, H. Godard etc.). Le rôle principal de ce domaine de recherche est de permettre au danseur de compléter sa formation et ses savoirs de diverses manières, sous différentes pratiques, et de tenter d'élaborer une pensée du geste et de construire des discours qui l'accompagnent. La *praxis* et l'observation du geste dansé, selon une perspective « qualitative », se pratiquent lors d'*ateliers du sentir* dont les enjeux sont multiples et variés. Nous examinerons ces enjeux et nous nous intéresserons particulièrement à l'*approche systémique du geste expressif* développée dans le laboratoire de recherche en Danse de l'université Paris 8.

Mots-clés : l'analyse du mouvement / geste expressif / corporéité

Abstract

If there is one characteristic that is specific to man and to the living in general, it is movement. One can observe human movement from different points of view and with different purposes in mind. In the area of Dance, the discipline commonly called "movement analysis" mainly deals with dance gesture, and finds itself on the frontier between practice and theory. Its history in itself is built upon the research of dancers (Laban, Bartenieff, I. Dowd, O. Rouquet, H. Godard, etc.). The principal role of this area of research is to allow dancers to complement their training and their knowledge in different ways and through different practices, and to try to elaborate a way to "think gesture" and a discourse to accompany these thoughts. During "sensorial workshops" with many and varied issues, the observation and performance of dance gesture are practiced from a qualitative point of view. We will examine these questions and consider in

particular the systemic approach of expressive gesture that is developed in the research laboratory of the Dance Department of the Paris 8 University.

Keywords: movement analysis / expressive gesture / corporeity

Christine Roquet

Après un parcours de professeur de danse et des études de Lettres Modernes, Christine Roquet suit une formation en Analyse du Mouvement auprès d'Odile Rouquet puis auprès d'Hubert Godard dans le cadre du département Danse de l'UFR Arts de l'université Paris 8 Vincennes-St Denis. En 2002, au sein de ce même département, elle obtient un doctorat en Esthétique, sciences et technologies des Arts intitulé "La scène amoureuse en danse: codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique". De 1997 à 2000, dans ce même département, elle enseigne l'analyse du mouvement en tant que chargée de cours, puis en tant qu'ATER (2000-2002). Maître de conférences en analyse du mouvement, responsable du Département Danse. Membre de l'équipe de recherche EA1572 « Esthétique et création musicale, musicologie », dirigée par J.P. Olive. Membre de l'Association des Chercheurs en Danse et affiliée au réseau thématique inter-universitaire « Pratiques artistiques et expérience humaine ».

DE L'ANALYSE DU MOUVEMENT A L'APPROCHE SYSTEMIQUE DU GESTE EXPRESSIF

Christine Roquet

Du mouvement au geste

Dans le résumé de cette conférence, je commençai mon texte par cette phrase : « s'il est un élément propre à l'homme et au vivant en général, c'est bien le mouvement ». Or, tout simplement, nous pouvons dire que le mouvement définit le vivant, mais est-ce si « simple » ? De nombreuses questions sur le mouvement ont irrigué les problématiques des philosophes depuis Aristote. *Qu'est ce qui met un corps¹ en mouvement ? Comment cela se passe-t-il ? Quels rapports la pensée entretient-elle avec le mouvant ?* Etc. Ces questions sur le mouvement venaient le plus souvent, dans les systèmes de pensées occidentaux, recouper l'épineuse question de « l'âme-et-du-corps »... Je dois donc, pour le premier pas de cette conférence sur l'analyse du geste dansé, vous dire notre refus (au sein de notre équipe de recherche) d'utiliser la notion traditionnelle de « corps » et notre choix de lui préférer, à l'instar de Michel Bernard, celle de *corporéité*². Maintenant, voici le cadre général de cette intervention : dans un premier temps, je vais reprendre l'historique de ce qui est communément appelé en France, *l'analyse du mouvement*, historique déjà esquissé dans la postface de mon

¹ Tel que la physique le définit.

² En disant "j'ai un corps" ou "je suis un corps" nous souscrivons au postulat implicite de la pensée occidentale qui définit "le corps" comme entité matérielle anatomique et descriptible dans son opposition à l'esprit. Or l'usage de ce signe linguistique est réducteur et ne saurait rendre compte de la dimension matérielle et sensible de notre vécu. Afin d'évacuer la fausse évidence qui cerne le concept de "corps", le philosophe Michel Bernard propose l'utilisation du concept de "corporéité". Toute corporéité peut être définie à partir du fonctionnement intrinsèque de son sentir. Il ne s'agit plus de considérer ici une entité autonome et définie qui reçoit/émet des informations et qui serait 'le corps', mais la concrétion d'un processus mouvant et complexe, celui du sentir. Cf. BERNARD, Michel. «De la corporéité comme anticorps». *De la création chorégraphique*. Pantin: CND, 2001. P.17-24.

ouvrage sur le couple de chorégraphes Héra Fattoumi et Eric Lamoureux³. Je tenterai de dégager ensuite la pertinence d'une approche spécifique de cette matière, celle qui est pratiquée au département Danse de Paris 8 par Hubert Godard et moi-même. Il s'agira de dégager ici les enjeux mais aussi peut-être les limites de cette approche.

Il semble évident que l'on s'intéresse de près (ou de loin) au mouvement lorsque l'on s'intéresse à la danse. Que l'on danse soi-même, ou que l'on regarde danser, c'est bien à la rencontre du geste dansé que nous voyageons. Je parle ici de « geste », car si une machine a des mouvements, l'Homme⁴ lui, fait des gestes. En latin, *gero* (qui a donné « geste ») veut également dire « porter » et le mouvement du danseur est, en effet, en quelque sorte « porté » : par le sol, par l'espace, par le regard de l'autre, par son propre regard sur le monde. Mais appréhender le geste n'est pas une chose simple ; le geste dansé, perçu d'un bloc, est jalonné de micro-événements qui résonnent les uns avec les autres, dans la succession ou dans la simultanéité. Cette saisie globale permet difficilement de distinguer les éléments et les étapes qui fondent, autant pour l'actant que pour l'observateur, la charge expressive de ce geste. Or, c'est bien l'expressivité du geste humain (dont est démunie la machine) qui se trouve au cœur de nos interrogations. *Le mouvement lui-même ne se lit-il pas ?* interroge Dominique Dupuy⁵:

L'élève qui regarde le maître dans sa démonstration, le maître qui regarde l'élève dans son exécution, que lisent-ils ? Est-ce une lecture ? Est-ce qu'on épelle un mouvement, est-ce un décryptage, premier pas vers une analyse ? Peut-on parler d'une lecture du mouvement autre que par le regard, par l'écoute, par le sens kinesthésique, par le toucher (...) ?

³ ROQUET, Christine. *Fattoumi Lamoureux, Danser l'entre l'autre*. Paris: Séguier, 2009.

⁴ En tant qu'espèce *-homo-* et non en tant que genre *-vir*.

⁵ DUPUY, Dominique. «Le livre absent», *Marsyas*, n° 34, Pantin, Cité de la Musique, I.P.M.C., juin 95, p. 30.

Qu'on le regarde ou qu'on en soit traversé, que l'on cherche à le produire ou à le reproduire, le geste dansé est toujours susceptible d'une « lecture » et c'est à lire le geste dansé que nous autres, *analystes du mouvement*, nous nous attelons lorsque la danse nous pose question.

Tentatives de lectures du geste

Mais l'on peut observer et analyser le geste humain selon des axes différents et dans des buts divers. Les perspectives d'analyse peuvent être différenciées selon leurs façons d'aborder la question du « sens » du geste. Le « sens », dans la vie courante, c'est tout d'abord la « signification ». Les perspectives sémiologiques (dont l'ancienne rhétorique) s'offrent à nous faire découvrir la signification d'un geste, postulant donc que cette dernière existe. Ces perspectives sémiologiques envisagent le geste comme signe et l'analyse proposée est, le plus souvent, rapportée à l'analyse du discours. En effet, dans l'observation de la situation de communication, il est de tradition de considérer le geste comme venant redoubler, renforcer ou remplacer la parole. Les ouvrages ne manquent pas qui possèdent les clés pour déchiffrer le "code secret" de nos gestes et de nos attitudes⁶. Dans ces « manuels de lecture », le mouvement, global ou segmentaire, est présenté comme un signe lisible porteur d'une signification précise. La poignée de main par exemple est présentée comme « signe de la bienvenue ⁷ ». Mais nous savons tous que le sens que nous accordons à cet échange dépend de nombreux éléments (dialogue tonique, engagement des regards, attitudes, odeurs, etc.) et que nous pouvons y percevoir autre chose que de la bienvenue. Le sens de ce geste ne peut être dissocié du contexte (la poignée de main des condoléances et celle de la rencontre protocolaire ne

⁶ Par exemple: MORRIS, Desmond. *Le langage des gestes*. Trad. de l'anglais par E. Ochs. Paris: Calmann-Lévy, 1997. LYLE, Jane. *Le langage du corps*. Adapté de l'américain par E. Léthel. Paris: Gründ, 1990.

⁷ MORRIS, Desmond. *Le langage des gestes*. Ibid., p. 65.

se ressemblent guère, par exemple). Pas plus que le geste quotidien, le geste du danseur ne peut être réduit à un signe, lisible et déchiffrable. Le spectateur qui perçoit un geste dansé ne saisit pas un signe isolé, aux contours définis, reproductible et compréhensible d'emblée. En admettant que, danseur lui-même, le spectateur puisse avec exactitude décrire, nommer, reproduire ce geste, il persistera de l'illisible, de l'indéchiffrable, un *en deçà du signe* qui font que ce geste, quelle que soit sa rigueur formelle, sera différent chez chaque danseur qui l'exécute.

De leur côté, les études anthropologiques, dans la lignée de Marcel Mauss, envisagent le sens d'un geste en le considérant comme inscrit dans une histoire sociale et culturelle. Les gestes quotidiens et les danses (mais, malheureusement, le plus souvent, les études restent centrées sur la musique) sont observés et étudiés dans une situation précise, sur un *terrain* bien défini. Mauss a amplement expliqué en quoi et comment il ne saurait y avoir de geste « naturel »⁸. Son observation de manières différentes de marcher et plus précisément l'observation de la nage, met l'accent sur une autre dimension de la notion de « sens », celle de la sensorialité. En effet, Mauss remarque que le fait de changer un mode de sentir lors de l'apprentissage de la nage (pour se familiariser avec l'élément aquatique, apprendre à ouvrir les yeux dans l'eau plutôt que de les garder fermés) change les coordinations de ce geste. La perception tient donc un rôle fondamental dans l'apprentissage d'un geste et de même, lorsque nous dansons ou regardons danser, ce qui importe est notre 'travail perceptif' et non une soi-disant signification du geste... Et notre perception est elle-même en partie modelée par les habitus sociaux et culturels. Ainsi échappe souvent à notre perception ce que nous ne sommes pas habitués à percevoir... Une anthropologue africaniste, Mahalia Lassibille, a fait sa thèse

⁸ Cf. MAUSS, Marcel. «Les techniques du corps». *Sociologie et anthropologie*. Paris: Puf, 1936.

sur les danses des Wodaabe du Niger⁹. Elle a su lire, dans cette danse quasiment statique, non accompagnée de musique instrumentale (et encore moins de percussions), le rapport au sol et à l'espace engagé par les danseurs, la particularité des chants, le jeu savant de l'expressivité du visage, la modulation tonique des corps... Éléments difficiles à percevoir pour qui ne fait pas cet effort de lecture. A partir de cette lecture du geste, l'anthropologue a pu affiner sa critique de la doxa sur « la danse africaine » et souligner les relations entre la pratique de la danse chez les Wodaabe et le nomadisme qui caractérise leur culture. Et, si nous en revenons à notre exemple de la poignée de main, nous nous souviendrons des études de Edward T. Hall, théoricien de la *proxémie*¹⁰, sur la dimension sociale et culturelle de la distance d'interaction. Ce n'est pas à vous que j'apprendrais que le *shaking hand* anglais n'est pas tout à fait de la même teneur que la *stretta di mano* italienne elle-même différente du *comprimentar* brésilien...

Mais le « sens » d'un geste peut aussi être compris comme sa direction dans l'espace. Les danseurs eux-mêmes ont élaboré des systèmes de transcription du mouvement, qui, avec leur propre système de référence, permettent de visualiser ce qui est « objectivable » de ces directions spatiales. Cette transcription du mouvement a mené à des systèmes de notation (Feuillet, Benesch, Stepanov, Laban, pour ne citer que les plus connus) dont l'histoire est en cours. Il existe différents systèmes de notation, et les buts de leurs utilisateurs sont variés : il peut s'agir de vouloir garder une trace de l'œuvre afin d'établir un répertoire¹¹ ; en une autre manière, il peut s'agir d'user de la partition chorégraphique comme d'un outil de création¹² ; il peut aussi simplement s'agir d'apprendre à *ouvrir*

⁹ LASSIBILLE, Mahalia. *Danses nomades. Mouvements et beauté chez les Peuls Wodaabe du Niger*. (Thèse de doctorat). Paris: EHESS, 2004.

¹⁰ Cf. HALL (1979; 1971; 1984).

¹¹ Ainsi, en France, le chorégraphe Angelin Preljocaj, grand défenseur de cet usage, est-il toujours accompagné d'une notatrice Benesch (Dany Lévêque) lors son travail de création. Disponible en : < <http://www.youtube.com/watch?v=u6DNjcHGhpl>>.

¹² Voir, en France, le travail de Myriam Gourfink avec la cinétographie Laban.

*le regard*¹³. Pour instaurer ces systèmes de transcription et les utiliser il est nécessaire de faire une « analyse du mouvement » et chaque système notationnel repose sur une ou des grilles implicites ou explicites. Arrêtons-nous un instant sur les outils proposés par Rudolf Laban.

La première notation du mouvement de Rudolf Laban, ou *cinétographie*, élaborée en 1928, est une représentation schématique plane, telle une partition, dont le code rend compte de ce que l'on pourrait appeler le dessin de la danse. La cinétographie (ou *labanotation*) est un système de transcription de la cinématique du mouvement de haute technicité¹⁴. Il s'agit de noter les transferts de poids, les déplacements dans l'espace, la figure chorégraphique, ceci sur une portée verticale. Les marqueurs de ce système sont les suivants :

- le repérage du mouvement se fait à partir du danseur lui-même et à partir de la gravité,
- cette notation, que l'on pourrait apparenter à un solfège, peut décrire tout mouvement et pas seulement le mouvement dansé,
- cette notation du mouvement dansé se fait sans référence directe à la musique.

Mais, si ce système rend compte de *l'ossature de la danse*¹⁵, il ne tient pas compte de sa *chair*. Alors que ce système transcrit la lecture du dessin de la danse, l'analyse qualitative tentera elle d'en dire la couleur. Avec le système de *l'Effort*, Laban élabore en 1947 une réflexion en termes qualitatifs et non

¹³ Aussi l'on trouve un enseignement de la cinétographie Laban au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

¹⁴ La formation du CNSMD de Paris dure plus de trois ans.

¹⁵ HECQUET, Simon. "Mise en partition et mise en œuvre: un double mouvement", *Arts de la piste*, n° 6, juin 1997, p. 10. Cet article expose de façon très claire les divers problèmes que pose la notion d'œuvre en danse au regard de la mise en partition. Voir également: HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine. *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2007.

plus quantitatifs. Le terme *effort* est délibérément non traduit¹⁶ car pour Laban il englobe plusieurs paramètres :

- 'disposition à agir' (*antrieb*) qui est de l'ordre de l'impulsion à agir, de ce qui anticipe le geste (ce qu'aujourd'hui nous appellerions le *prémouvement*),
- la manifestation physique de l'acte,
- l'aspect intérieur proprement humain, l'intention psychique.

La notation du système de l'*Effort* ne ressemble plus à une partition. *Effort* utilise des diagrammes à partir desquels il n'est plus possible de lire la cinématique du mouvement mais ses dynamiques et l'aspect symbolique du geste.

Il s'agira donc, avec et après Laban, de penser non plus la signification d'un geste mais plutôt d'en penser ce que Roland Barthes appelait la *signifiante*¹⁷. Quelle est la place de l'*analyse du mouvement* française dans ces recherches sur la qualité du geste ? Quels outils ont été développés pour étudier l'expressivité du geste dansé ? Par qui et comment ? En France, ce qui est communément appelé « l'analyse du mouvement » et qui est donc une analyse qualitative du geste dansé se situe résolument à la lisière entre pratique et théorie. Les lieux où l'on s'est saisi de ces questions sont les studios de danse et l'histoire de l'*analyse du mouvement* repose sur les recherches des danseurs. L'on peut dire globalement que son rôle principal est de permettre au danseur de compléter sa formation de diverses manières, en différentes pratiques, et de tenter d'élaborer une pensée du geste et des discours pour l'accompagner. Les recherches se fondent donc sur des expériences d'atelier; par des explorations et des interrogations

¹⁶ En français, désignant un surcroît de dépense énergétique (*faire un effort*), le terme d'"effort" serait trop réducteur par rapport à la notion labanienne.

¹⁷ Dans un texte fondamental, Barthes propose d'appeler signifiante ce qui relève du "sens obtus", qui fait fuir le signe hors de la signification. Cf. BARTHES, Roland. «Le troisième sens». *L'obvie et l'obtus*: Paris: Seuil, 1982.

perceptives, les danseurs ont posé d'emblée comme point de départ de leurs recherches, la question du *sensible*.

Panoramas

A un niveau institutionnel, *l'analyse du mouvement*, se présente comme A.F.C.M.D. (Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé), et fait donc partie de la formation de professeur de danse¹⁸. Ses savoirs techniques sont principalement fondés sur la bio-mécanique du mouvement humain et s'appuient sur les sciences de base que sont l'anatomie, la physiologie, en relation avec des savoirs plus spécifiquement axés sur la pédagogie. Le dépistage des pathologies de l'élève, la prévention des blessures par un travail sur les coordinations et l'interrogation de l'acte pédagogique se trouvent au cœur des enjeux de l'A.F.C.M.D.

Dans le cadre universitaire, dans les années 90, l'arrivée d'Hubert Godard (danseur, chercheur, analyste du mouvement et clinicien) au département Danse de l'université Paris 8 a orienté durablement la recherche et les enseignements de ce département. Sous son influence, les recherches engagées, que ce soit en histoire, en esthétique ou ailleurs, se sont centrées principalement sur le geste du danseur. Entre parenthèses, il faut que vous sachiez que la naissance du département en 1989¹⁹ et sa survie, n'ont rien eu d'évident. La situation actuelle de notre département est le résultat (jamais acquis) d'un combat incessant pour permettre à la danse d'acquérir une véritable place dans le champ universitaire²⁰. Dans l'équipe de

¹⁸ L'A.F.C.M.D. est présente également dans le Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur de danse ainsi que dans la formation pédagogique continue des artistes chorégraphiques qui s'orientent vers l'enseignement. Cf. www.cnd.fr

¹⁹ Par le philosophe Michel Bernard.

²⁰ C'est seulement en 1985 que le Conseil National des Universités a reconnu en son sein une section autonome, la section Arts (18^{ème} section), en totale parité avec les autres.

recherche en danse²¹ dont je fais partie, le privilège est accordé au regard posé sur le geste dansé dans l'analyse des œuvres et des pratiques. Cette approche partagée se veut complémentaire d'autres optiques plus traditionnelles attachées à l'analyse de la scénographie, de la musique, des livrets etc., et s'articule aux perspectives historiques, sociologiques, anthropologiques déjà présentes dans la théorie en danse. L'élaboration d'un discours esthétique (au sens étymologique du terme) depuis l'observation du geste de l'actant constitue donc le cœur de notre recherche commune.

L'approche godardienne de *l'analyse du mouvement* s'articule autour de trois axes principaux.

1) Comme l'A. F. C. M. D., elle est tout d'abord un laboratoire du *sentir*. Le danseur y affine ses sensations par une approche physique, les étudiants explorent ici la perception et son impact sur la motricité. Il s'agit donc d'expérimenter comment un travail sur la perception transforme la corporéité dansante (embodiment). Expérimenter diverses modalités de contact de la main avec des objets, par exemple, permet de faire varier la coordination entre le bras, l'épaule et le dos et de moduler ainsi la qualité d'un port de bras. La prise de conscience des coordinations fondamentales du mouvement dansé s'accompagne de l'initiation aux connaissances élémentaires (anatomiques, physiologiques) du fonctionnement corporel. Il s'agit d'apprendre à "lire" sur soi et sur les autres les diverses manières dont peut s'organiser un geste et de tenter de faire varier ces organisations. C'est pour le danseur l'occasion d'interroger ici son rôle de pédagogue et/ou d'élève. Il faut noter que la connaissance de base de l'anatomie fonctionnelle et la prise de conscience de l'élaboration de son propre

²¹ L'équipe de recherche «Paris-8 Danse» préalablement fondée par Michel Bernard inclut aujourd'hui Isabelle Ginot, Hubert Godard, Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Julie Perrin et Christine Roquet.

mouvement, communes à cette pratique et à l'A. F. C. M. D., sont nécessaires pour l'obtention du Diplôme d'Etat d'enseignant en danse.

2) Par ce travail de lecture, il s'agit également, pour le danseur, de comprendre le fonctionnement de son geste et d'affiner ainsi son travail d'interprète. A un niveau plus général, incluant donc celui de la création, lire son propre geste pour mieux lire celui de l'autre, engage à un minimum d'auto-critique ; il s'agit ici de *comprendre ses limites pour comprendre l'autre*. La lecture et l'analyse du *style* des gestes permet dès lors d'opérer une analyse esthétique des œuvres à partir de ce qui fait le cœur de la danse, le geste lui-même. Si la main, pour reprendre cet exemple, peut être lisible comme « main grahamienne » ou « cunninghamienne », son style n'est pas seulement celui d'une écriture chorégraphique précise. D'un danseur à l'autre, l'expressivité du même port de bras comporte des nuances, en-deçà de l'écriture formelle. Les outils de lecture du geste dansé permettent au danseur d'observer et d'analyser les œuvres à partir de ce qui fait le cœur même du spectacle chorégraphique c'est-à-dire le travail des interprètes. La posture qu'il endosse alors est celle du *spectateur critique*. Les analyses de spectacles *in vivo* ou bien celles de pièces chorégraphiques filmées en vidéo ne se limitent pas à la danse contemporaine. Les étudiants peuvent être amenés à observer et analyser des danses très différentes. De même, l'expérience de la pratique demeurant un passage obligé de cette perspective analytique, les étudiants peuvent être également conduits à danser différentes sortes de danses. Si je reprends l'exemple de la main, je mentionnerais ici, pour l'analyse des duos ou des *pas de deux*, l'importance du partage vécu des danses sociales (danses de couple ou danses collectives) où l'on travaille sur *se tenir par la main*.

3) Le troisième axe développé par l'approche godardienne est l'analyse des pratiques. Cette réflexion est centrée sur les pratiques dansées, qu'il

s'agisse de danse de représentation (les cours de danse ou professeurs importants; les techniques de danse; les pédagogies [et les modèles de pensée qui les sous-tendent]) ou des danses sociales (danses traditionnelles ou danses festives). Mais il y est également d'usage d'interroger d'autres pratiques corporelles comme les *somatics*, les pratiques sportives ou d'autres. L'analyse de ces pratiques est destinée à répondre aux questions suivantes: quelle pratique construit quel corps? quel(s) lien(s) avec le contexte social ou politique? quel(s) modèle(s) de « penser le corps » sous-tendent ces pratiques? Si je suis encore mon exemple de la main, on pourrait examiner ici par exemple le rôle du toucher dans certaines techniques de danse contemporaine suite à l'introduction du *contact improvisation* et des *somatics*.

De l'analyse du mouvement à l'approche systémique du geste expressif

Née de l'A. F. C. M. D., l'approche actuelle de notre département ne peut donc y être réduite. L'appellation institutionnelle pose déjà problème. En effet, d'une part, le terme d'« analyse » (*analyse fonctionnelle*) renvoie au procédé de réductionnisme de la pensée scientifique traditionnelle - le tout est explicable par l'examen des parcelles de plus en plus petites qui sont censées le constituer - qui maintient l'observateur hors du champ d'observation (travail de l'expérimentation scientifique). Ce modèle est linéaire et déterministe, un résultat Y est l'effet d'une cause X. D'autre part, comme je l'ai précisé en introduction, nous remettons en question l'usage du terme de « corps » (*analyse fonctionnelle du corps*). Depuis la phénoménologie, de nouvelles conceptions (Merleau-Ponty, Erhensweig, Deleuze et Guattari, Lyotard...) ont élargi la notion de "corps" et conduit à penser l'acte créateur non plus comme émanation d'un *corps comme structure organique permanente et signifiante mais (comme) travail d'un*

*réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées*²². Le "corps" pourrait être au contraire considéré comme un *événement*, au sens que donne à ce mot Albert Jacquart²³ :

un événement est en général la résultante d'un grand nombre de circonstances en interaction, sans qu'aucune soit suffisante, c'est-à-dire puisse à elle seule entraîner l'événement indépendamment des autres ; il est la "conséquence" de l'ensemble, et non de tel ou tel facteur arbitrairement isolé?

Et, pour finir, nous préférons le terme de geste à celui de mouvement (*analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé*) car celui-ci engage l'aspect expressif du mouvement. Coloré par une toile de fond tonico-émotionnelle non-consciente, le geste met en jeu la fonction imaginaire proprement humaine. Pour en finir avec notre exemple, dans un studio ou sur une scène, ça n'est jamais une main-organe qui touche ou qui guide un port de bras mais une corporéité dans son entière relation avec un contexte spécifique.

Pour différentes raisons que je vais expliquer maintenant il me semble donc préférable de nommer ce domaine de recherche : Approche Systémique du Geste Expressif. Une approche systémique envisage la corporéité comme un « supra système » dont les sous-systèmes (somatique, perceptif, psychique etc.) sont en interaction constante. Il s'agit ici d'une vision holiste du « corps », et d'une pensée du processus qui évite de hiérarchiser les notions (central/périphérique ou profond/superficiel par exemple) et qui inclut l'observateur. La neutralité y est impossible, la lecture du geste de l'autre me renvoie à ma propre capacité à regarder et exclut le jugement de valeur. Le spectateur se fait *spectacteur* et la lecture du geste est une « lecture du geste en relation » (avec l'autre, avec l'espace, avec

²² BERNARD, Michel. «De la corporéité comme anticorps». Op. cit., p. 20.

l'environnement etc.). Si l'on est amené à analyser, à observer un détail, c'est sans jamais perdre de vue que la perception fait en sorte que *il n'y a pas d'"homme intérieur"*, [que] *l'homme est au monde*, [que] *c'est dans le monde qu'il se connaît* [et que] *le monde est cela que nous percevons*²⁴.

Quel geste construit quel corps ? Qu'est-ce qui m'émeut dans le geste de l'autre ? C'est à tenter de répondre à de telles questions que s'attelle l'approche systémique du geste expressif. Tout geste ne pouvant être dissocié de son contexte, cette approche tente d'éclaircir les interactions entre gestes, postures et *sentir* de la corporéité, imaginaires en présence et environnement. Cette attitude de recherche est fondamentalement transdisciplinaire et c'est le but recherché qui guide le choix des outils. Dans le *quasi* désert théorique qui entoure l'art de la danse, les chercheurs *en* danse forgent souvent leurs outils par emprunts à des domaines adjacents, ce qui peut parfois leur être reproché. Certes, notre domaine « scientifique », encore bien jeune et encore à la recherche de ses propres « lettres de noblesse » théoriques, peine à fonder, voire à « fixer » ses présupposés épistémologiques. Laissons-lui le temps... Car, si les autres arts font tous l'objet d'une « recherche fondamentale », alors pourquoi pas le geste dansé ? Quelles sont les raisons sociales, culturelles, politiques qui fonderaient un tel refus ? Dans nos sociétés occidentales où la circulation du pouvoir se fait par le *logos* (la raison à l'aide du langage), il demeure indispensable pour le danseur, *artiste du geste*, de réfléchir, de parler, de nommer son propre travail. C'est une démarche politique qu'il reste encore à faire reconnaître pleinement.

A. F. C. M. D. du Diplôme d'Etat, notation chorégraphique ou approche systémique du geste expressif, nos pratiques ont cela en commun que le travail d'atelier y appelle une mise en jeu corporelle et une réflexion

²³ JACQUART, Albert. *Moi et les autres*. Paris: Seuil, 1983, p.43.

²⁴ MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception* – Avant-Propos. Paris: Gallimard, 1945. P. V-VI.

spécifique, "on y bouge autant qu'on y parle"... Le dessein de ces pratiques issues de la danse est de proposer une ouverture - perceptive et cognitive, sensorielle et réflexive - à l'art si singulier du danseur. Toujours en partageant ensemble un *faire* du mouvement dansé qui fait de la danse, des danses, une culture vivante en prise avec le monde.

Bibliographie

BARTHES, Roland. «Le troisième sens». *L'obvie et l'obtus*: Paris: Seuil, 1982.

BERNARD, Michel. «De la corporéité comme anticorps». *De la création chorégraphique*. Pantin: CND, 2001. P. 17-24.

DUPUY, Dominique. «Le livre absent», *Marsyas*, n° 34, Pantin, Cité de la Musique, I.P.M.C., juin 95, p. 30.

HALL, Edward Twitchell. *Au-delà de la culture*. Trad. de l'américain par M-H Hatchuel. Paris: Seuil, 1979.

_____. *La dimension cachée*. Trad. de l'américain par A. Petita. Paris: Seuil, 1971.

_____. *Le langage silencieux*. Trad. de l'américain par J. Mesrie et B. Niceall. Paris: Seuil, 1984.

HECQUET, Simon. «Mise en partition et mise en œuvre: un double mouvement», *Arts de la piste*, n° 6, juin 1997, p. 10.

HECQUET, Simon et PROKHORIS, Sabine. *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2007.

JACQUART, Albert. *Moi et les autres*. Paris: Seuil, 1983, p.43.

LASSIBILLE, Mahalia. *Danses nomades. Mouvements et beauté chez les Peuls Wodaabe du Niger*. (Thèse de doctorat). Paris: EHESS, 2004.

LYLE, Jane. *Le langage du corps*. Adapté de l'américain par E. Léthel. Paris: Gründ, 1990.

MAUSS, Marcel. «Les techniques du corps». *Sociologie et anthropologie*. Paris: Puf, 1936.

MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MORRIS, Desmond. *Le langage des gestes*. Trad. de l'anglais par E. Ochs. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

ROQUET, Christine. *Fattoumi Lamoureux, Danser l'entre l'autre*. Paris: Séguier, 2009.