

Trajets de l'intersubjectivité en danse contemporaine

Diane Leduc

Département de danse, Faculté des arts, Université du Québec à Montréal

Résumé

La subjectivité dans le domaine de la danse suscite peu de débats puisqu'elle y est inhérente (c'est d'ailleurs le propre de plusieurs domaines artistiques). Tout le processus chorégraphique se construit sur des ententes, des discours, des relations, des actions, des gestes subjectifs (peut-il en être autrement ?). Cela dit, même dans un milieu où la subjectivité est admise, il n'est pas inutile de la circonscrire (peut-être à nouveau). Reposons donc la question directement et simplement : qu'en est-il de la subjectivité de l'interprète en danse contemporaine ? De quoi est-elle faite ? À quel moment parle-t-on de l'intersubjectivité du danseur ? Comment qualifier cette dernière ? Nous verrons les particularités de cette intersubjectivité agissante, éphémère mais sans cesse renouvelée.

Ce texte est un regard sur l'intersubjectivité en danse contemporaine en prenant comme point de référence la position de l'interprète. Il sera de ce fait question de quelques relations qu'entretient le danseur, en tant que sujet, avec son entourage dans le cadre d'une création chorégraphique. Pour des raisons pratiques, cette dernière sera divisée en trois temps : le début de la création qui correspond aux premières répétitions en studio, la phase de maîtrise de l'œuvre qui s'étire jusqu'à la fin des répétitions et la période de spectacles. À l'intérieur de chacune de ces phases, nous mettrons en évidence la position d'objet et de sujet de l'interprète (sans en faire une opposition aussi radicale que celle qui prévaut dans plusieurs disciplines, mais plutôt en les voyant comme complémentaires) ainsi que le passage de l'une à l'autre.

De toutes les significations de l'intersubjectivité, son sens commun, c'est-à-dire là où plusieurs subjectivités s'entrecroisent sur le plan d'un échange, nous intéressent particulièrement. Nous prenons donc comme point de référence la problématique phénoménologique de l'intersubjectivité au sens large. Cette dernière met en cause l'expérience de la relation entre deux personnes et les éléments qui constituent une compréhension de cette relation par chacun (Blin, 1995). Comme le mentionne Merleau-Ponty (1945), dans l'intersubjectivité, chacun devrait avoir ce qu'il faut pour que l'autre puisse le reconnaître et le comprendre. Il pourrait être utile ici d'isoler et de définir la

subjectivité incluse dans l'intersubjectivité, mais nous craignons qu'une telle attitude fige, cristallise la fluidité du texte. Nous la laisserons conséquemment apparaître d'elle-même.

D'ailleurs, en réalité, notre intérêt se porte davantage sur ce qu'il y a entre les subjectivités, l'*inter* de l'intersubjectivité et de l'interprète, qu'aux subjectivités elles-mêmes. Le préfixe *inter*, l'*entre*, symbolise l'espace, la tension, la distance mais aussi, et surtout, la réciprocité, la relation, le commun, l'alliance. C'est de ce dernier point de vue que nous voulons aborder l'intersubjectivité puisque l'interprète en danse contemporaine cherche plus à unifier ce qui se présente à lui qu'à tracer les différences qui séparent. Son dessein véritable, du moins celui qui nous apparaît essentiel ici, est « celui de vaincre une distance, un éloignement culturel » (Ricoeur, 1969). De plus, il est entendu que la subjectivité est toujours présente chez tout être pensant. Nous acceptons son indéniable présence. C'est pourquoi, dans ce texte, il ne saurait être question de présence ou d'absence de subjectivité. Il s'agit plutôt des aspects qualitatifs de ses manifestations. Nous verrons également que l'interprète se trouve à la jonction de plusieurs subjectivités.

Aller à la rencontre de l'intersubjectivité en danse, c'est parler de trajets vivants. C'est parler de l'interprète lui-même, de son corps, de ce qu'il vit et de l'incidence de sa subjectivité sur l'autre. Qu'est-ce que la danse sinon qu'un processus profondément subjectif dont nous admettons, avec Wagner (1978) et Horton Fraleigh (1987), que plusieurs subjectivités y sont présentes et qu'elles lient directement le danseur au chorégraphe et au spectateur par l'objet qu'est la danse ? Ginot (2001), historienne de la danse, se demande d'ailleurs s'il peut en être autrement :

Est-il possible de voir / penser la danse en dehors de la croyance qui nous fait confondre "le/la chorégraphe" (ou "l'interprète"), sa subjectivité, et son corps ? Peut-on voir "un corps" comme un objet, autonome et indépendant du geste, de l'intention, de la subjectivité...Quelle danse émergerait alors ?

Corps et subjectivité ne font qu'un. Pour Ginot et Horton Fraleigh (1987), comme pour nous, l'interprète est si intrinsèquement lié à son corps qu'il est indissociable de l'œuvre qu'il porte. Le corps est ce que nous sommes : « je n'ai pas un corps, je ne possède pas un corps mais je suis mon corps » (Horton Fraleigh, 1993). Il n'est pas quelque chose d'extérieur à soi mais il participe au soi. La subjectivité à laquelle nous faisons référence dans ce texte est de ce fait toujours incarnée, c'est-à-dire qu'elle ne réfère pas uniquement à l'être pensant mais surtout à l'être pensant en fine relation avec son corps, en totale présence à lui. Cela est particulièrement vrai pour l'interprète puisque sa subjectivité, que nous pourrions qualifier de primaire, est inscrite dans sa physicalité. En effet, l'interprète construit du sens par sa chair et entraîne (entendu ici dans le double sens d'une préparation technique et d'une action de mener) le corps avec lui. Ginot (2001) émet même l'hypothèse qu'il « n'y a pas de corps, mais des sujets ».

Cette introduction faite, parlons du premier trajet de l'intersubjectivité que nous proposons et qui met en relation la subjectivité du chorégraphe et celle du danseur. Au début d'un

processus de création chorégraphique, le danseur peut être *utilisé*¹ par le chorégraphe comme un *outil* d'expression d'une idée, d'un thème, d'une inspiration. Le danseur est alors, à divers degrés selon les chorégraphes, temporairement plus objet que sujet². Plus objet parce que son rôle étant plus dicté par le chorégraphe que par ses choix personnels, sa subjectivité se place en arrière-plan, se met en veilleuse, le temps de reproduire aussi fidèlement que possible le sens, la sensation et la forme que le chorégraphe souhaite voir dans et par le mouvement (Newell, 2003). Moins sujet parce que sa subjectivité est comme dans un repliement, comme voilée par la nouveauté de la rencontre et l'enjeu des premières répétitions : créer une œuvre artistique dont rien n'existe préalablement³ (Sheets-Johnstone, 1980). Évidemment, l'interprète est sujet à lui-même, par et pour lui-même, mais il est aussi, et surtout, sujet pour l'autre, en l'occurrence le chorégraphe. Son rôle d'interprète l'oblige à être disponible pour l'initiateur du projet chorégraphique. À titre informatif, mentionnons que le chorégraphe dirige les répétitions, prend les décisions artistiques et esthétiques et fait les premiers pas (sans jeu de mots) peu importe qu'il le fasse avec son mouvement personnel, à partir d'une image ou en s'inspirant de la personnalité du danseur. Nous pouvons alors dire que c'est un trajet intersubjectif plus à sens unique, du chorégraphe vers l'interprète.

Ainsi, dans cette première phase, l'interprète se trouve, momentanément, dans la simple exposition de lui-même. Sa subjectivité, sans affirmation franche, se soumet à l'œuvre, aux intentions du chorégraphe. L'interprète se présente souple et en état de réceptivité face aux propositions du chorégraphe. Même si chacun doit composer avec la subjectivité de l'autre, à l'aube du processus de création, la résistance de l'interprète comme sujet en face du chorégraphe doit être apprivoisée (et vice-versa). C'est une première mise en contact de deux subjectivités, un *frottement* qui implique un travail de reconnaissance de l'autre. En réalité, cette relation met en évidence le fait que la subjectivité du danseur n'est pas de même nature, en tout cas pas au même moment, que celle du chorégraphe. Ce dernier a une subjectivité d'action vers le danseur alors que le danseur a une subjectivité de disponibilité et de réception. Il propose et offre au chorégraphe *la surface* de sa subjectivité, comme une première couche. Chacun marche vers l'autre, l'œuvre devrait être leur point de rencontre. Par ailleurs, si nous dirigeons notre regard sur la position du danseur face à la danse, nous sommes d'accord avec Horton Fraleigh (1987) pour dire qu'au début leurs rapports sont objectifs puisque l'interprète doit saisir la danse, l'apprendre, affronter les obstacles qu'elle présente. La danse est au départ un objet qu'il doit assimiler. Ce n'est que lorsqu'il parvient à *devenir* la danse que l'objectivation se dissout pour faire place à une réelle incarnation et signaler le passage vers la seconde phase de la création.

¹ Nous ne posons pas la question de l'instrumentalisation de l'interprète. 'Comment le chorégraphe se sert-il du corps de ses danseurs' est un autre thème.

² Nous faisons ici référence à Horton Fraleigh (1987) : le corps-objet comme « l'objet de notre attention ».

³ À ce sujet, Sheets-Johnstone se réfère surtout à Sartre (1943) et à Merleau-Ponty (1945).

Dès lors, le danseur se présente au chorégraphe en exposant encore plus toute sa généalogie, son savoir-faire, sa personnalité, sa sensibilité. L'affirmation de la subjectivité de l'interprète prend les devants et nourrit le processus de création. Le bagage chorégraphique et interpersonnel créé par la première phase est jumelé aux multiples expériences individuelles du danseur et du chorégraphe (Praud, 1998). L'expérience intersubjective est ici faite d'individualités et de vécus qui se chevauchent l'un à l'autre comme dans un engrenage où objet et sujet se confondent indifféremment (Horton Fraleigh, 1987). L'enjeu n'est plus de s'approprier mais de bâtir ensemble. L'intersection des expériences prime. C'est le croisement des subjectivités exactement comme l'affirme Merleau-Ponty (1945) dans ce passage : la subjectivité et l'intersubjectivité « font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne » (p. XV). Ainsi, tranquillement, subtilement parfois, la subjectivité de l'interprète affirme sa présence et s'exprime par les mouvements qu'il propose au chorégraphe. Il construit par le fait même un second trajet où deux subjectivités se confrontent dans un va-et-vient fait d'échanges. En effet, le travail de répétition intensifie la présence du danseur lui permettant de dépasser « ses limites d'entraînement et de présenter au chorégraphe un corps beaucoup plus dense : un corps individualisé chargé de subjectivité, et un corps commun, regorgeant d'expériences partagées » (Lepecki, 1998).

De plus, la liberté que possède le danseur de se projeter dans son environnement, de modifier son corps et de se mettre en situation, de n'être pas seulement lié à l'habituel, fait de lui un être qui habite les situations plutôt que de les subir ou d'y être seulement inclus. Bonan (2001) appelle cela l'art de la reprise qu'il définit comme la « capacité de saisir ce qui demande à être prolongé et aptitude à s'inscrire dans l'inachèvement de la situation pour lui donner suite selon un sens qui n'est pas arbitraire mais suggéré ». L'interprète devient plus actif et assume sa part de l'œuvre qui prend forme⁴. Cela fait écho, une fois de plus, à Merleau-Ponty (1945) lorsqu'il parle des mouvements concrets quotidiens et des mouvements abstraits. Les premiers font appel au corps comme à un « moyen d'insertion dans un entourage familial » (Bernard, 1976) et actuel, alors que les seconds se situent dans le possible avec la puissance de la création d'une situation plus souple et plus autonome. Les premiers seraient ainsi les mouvements plus présents en début de processus chorégraphique alors que les seconds seraient ceux qui interviennent plus tard et plus proche des représentations. Les mouvements ne sont à ce moment plus représentés en tant qu'objets, comme lors des premières répétitions, mais vécus émotionnellement avec une densité d'expériences. Ils passent d'une initiation à un nouvel environnement à une construction d'un devenir. La situation ne met plus seulement en cause deux subjectivités puisqu'une troisième présence, l'œuvre, commence à prendre une place. La subjectivité de l'interprète est alors faite des savoirs vécus corporellement⁵ lors de la création. Dorénavant, ce que l'interprète propose au chorégraphe est une subjectivité dense, consistante et

⁴ À cette étape, proche des spectacles, la danse a en général une structure assez définie sans pour autant être figée (sauf pour les chorégraphies qui sont des improvisations totales). Danseurs et chorégraphe ont de la *matière* pour travailler.

⁵ Horton Fraleigh parle d'un savoir-faire corporel, d'un *savoir-exprimer* une intention esthétique, d'un *savoir-crée*r une gestuelle, d'un *savoir-signifier* une parole de créateur.

significative. Le danseur contemporain apprend alors à savoir être l'intermédiaire entre le chorégraphe et l'œuvre : écouter, regarder, détecter le non-dit, le mettre en gestes, définir les termes, proposer d'autres symboles, réécrire les exigences, refaire autrement, « transposer le réel » (Lepecki, 1998).

Puis, vient la dernière phase du processus chorégraphique qui porte pour ainsi dire le fruit d'une intersubjectivité arrivée à maturité. Un autre trajet est proposé : la danse du chorégraphe dans le corps de l'interprète est offerte aux spectateurs (Newell, 2003). À cette étape, le danseur est « tout entier subjectivité » (Henry, 1965). Il resserre les liens entre le chorégraphe, lui comme sujet sensible et la danse objet. Cela décrit le passage de la danse-objet vers la danse-soi dont parle Horton Fraleigh (1987) : le danseur devient la danse sans se confondre totalement avec elle (auquel cas il deviendrait lui-même l'objet de la danse). Son statut d'*interprète* comme passeur prend ici tout son sens : il est le contact entre deux mondes. Dans cette nécessité d'une *interrelation*, d'un rapprochement, l'interprète est celui qui réconcilie, qui donne des moyens d'être ensemble, de s'entendre (Jager, 2004). Il dialogue avec les pôles (le chorégraphe et le spectateur ou le chorégraphe et l'œuvre) pour qu'ils se comprennent mutuellement et se mettent au diapason, rejoignant par là la définition générale de l'intersubjectivité. Vu ainsi, il se présente comme un unificateur. Il exprime la liaison, sans fusion, lie les destinées et traduit une proposition. Il offre une cohabitation des subjectivités. Sans cela, c'est-à-dire tant que la danse n'est pas vue par un public, quel qu'il soit, elle n'est pas objectivée et conséquemment, aux yeux d'Horton Fraleigh (1987) et aux nôtres, elle n'est pas complétée. Un danseur peut danser dans son salon et maîtriser une chorégraphie entière, si personne d'autre que lui ne la voit il demeure dans sa propre subjectivité et n'est pas dans une intersubjectivité (autre qu'avec lui-même, si cela peut être considéré). En ce sens, la démarche de création chorégraphique est véritablement une démarche phénoménologique intersubjective.

De plus, en représentation, pour laisser la place à la danse, l'interprète se tient comme hors de lui-même (par lui-même) dans un espace entre lui et le spectateur que nous pourrions qualifier de transitionnel, mais, contrairement à la théorie de Winnicott (1975), cet espace ne lui appartient pas à lui seul. Il est commun, partagé avec les spectateurs. C'est le lieu de l'expression du sensible et de l'expérience. C'est là que s'abolit « la bipolarité du sujet et de l'objet, au profit d'un *se sentir* unique » (Richir, 1993). Là, les frontières n'existent plus, la perméabilité des subjectivités est possible (d'où intersubjectivité). Chacune touche l'autre, chacune agit sur l'autre. Dans ce senti, il y a interchangeabilité des expériences. La danse ne prend son sens qu'à ce moment d'échanges, dans *des intersubjectivités* pourrions-nous dire (si nous admettons que plusieurs relations sont présentes, nous pouvons admettre, temporairement, plusieurs intersubjectivités). L'intersubjectivité dont nous parlons ici se situe donc dans le contact de l'interprète avec le public (Wagner, 1978) et inversement du public vers l'interprète. Elle se situe au-delà des croisements et du point de rencontre. Wagner (1978) et Martin (2001) nomment cet événement *reciprocité intersubjective* entre les spectateurs et l'artiste de scène.

Mais, il faut ajouter que l'intersubjectivité c'est aussi l'acceptation du fait que notre présence est dépendante de celle des autres. Tout acte de création chorégraphique devient objectif par la présence de la subjectivité de l'autre qui force immédiatement une nouvelle création dit Salzmann (2000). À ce propos, Jager (2004) soutient que l'interprète crée par son action une nouvelle unité, un nouveau pont entre deux mondes. Dès sa construction, ce pont hospitalier existe par lui-même et appartient à la réalité et au vécu. Par lui, la vie en commun est possible. Dans le cas de la danse, avant que l'interprète ne crée ce pont, il n'y a rien d'autre que les deux rives. Cela pour dire que l'interprétation en danse part avant tout d'un *vide*, d'un fossé, d'un creux. La construction du pont n'est possible qu'avec les matériaux de l'interprète, qu'il emporte malgré lui dans toutes ses pérégrinations. Dès lors, la distance entre l'interprète et le spectateur s'efface progressivement, elle fond comme de la neige au soleil. Leurs subjectivités se confondent et se rencontrent.

Toutefois, une distance doit s'opérer pour l'interprète sur scène : le danseur ne peut pas demeurer dans une exposition complète de sa subjectivité. Il doit y avoir en quelque sorte « désistance du sujet » (Wavelet, 1995). Le danseur et le spectateur, doivent renoncer à une partie de leur subjectivité lors de l'événement scénique pour laisser place à l'œuvre (c'est d'ailleurs ce que fait le chorégraphe lorsqu'il *laisse* l'œuvre au danseur, il laisse une partie de sa subjectivité à un autre par l'intermédiaire de l'œuvre). Merleau-Ponty (1945) dira : « il faut que je me saisisse d'emblée comme excentrique à moi-même » (p. 512). Pour lui, il y a véritable intersubjectivité lorsqu'il y a, de part et d'autre, un double anonymat : celui d'une individualité absolue et celui d'une généralité absolue. Autour de l'individualité, il faut « un halo de généralité ou comme une atmosphère de "socialité" » dit-il (p. 511). Ce que nous comprenons ici de Merleau-Ponty c'est que l'œuvre chorégraphique et ceux qui la créent sont socialement situés. Et ce n'est que lorsque nous la laissons aller et que nous la reconnaissons comme événement social (comme généralité) qu'elle existe.

L'œuvre chorégraphique est un projet qui s'élabore dans la coexistence sociale et dans la reprise cohésive des subjectivités (ibid.). En création, chacun reçoit, chacun donne. L'affranchissement de sa subjectivité propre vers un but commun forme une intersubjectivité que nous pourrions qualifier de sociologique. C'est donc un esprit de partage et d'équilibre qui prévaut, non seulement entre le chorégraphe et l'interprète ou entre ce dernier et le spectateur mais aussi entre les interprètes. Parce qu'il ne faut pas oublier que les subjectivités de chacun, faites des sensations de peau, de touchers, d'espace, de synchronisme et d'écoute des autres, s'influencent mutuellement. Sur scène, toutes ces subjectivités s'entrelacent. Il y a interpénétration des subjectivités et équilibre des liens et des relations que l'interprète entretient avec ses partenaires. Peu à peu, la subjectivité des interprètes se dégage de son expression individuelle pour laisser celle de l'œuvre prendre le dessus et permettre à la danse de devenir une entité réelle. N'est-ce pas ce que Merleau-Ponty (1945) veut dire par intersubjectivité lorsqu'il dit que l'objet perçu, en l'occurrence la danse, est disponible pour les uns et les autres non seulement comme une idée, mais comme un objet concret (Barral, 1965). Pour lui, toute expérience est vécue en relation avec autrui, en conjoncture avec l'autre. L'intersubjectivité, et à plus forte raison merleau-pontienne, est dans ce que nous percevons mutuellement. La danse, le senti, le rapport à l'autre, le chevauchement des subjectivités sont vécus par tous ceux qui participent à la

présentation de l'œuvre et qui sont mus par une volonté d'action commune. De plus, dans cette réalisation, chaque personne a sa place comme sujet autonome. Elles sont des subjectivités agissantes dit Leibowitz (1971). Nous parlons alors d'une alliance et d'une solidarité intersubjectives nécessaires pour que l'œuvre de danse s'accomplisse et existe comme une expérience collective et un objet perçu.

Il nous semble que ce qu'il y a à retenir de ces trajets, c'est la transformation de l'intersubjectivité à travers le mouvement. Rien n'est figé lorsqu'il est question d'intersubjectivité. C'est peut-être ce qui rend son appréhension si particulière. D'un premier contact superficiel jusqu'à une véritable rencontre, les trajets de l'intersubjectivité tracent l'évolution d'un parcours chorégraphique, fait de croisements et de reprises, de désistement et d'emprises, d'incarnation et de solidarité. Malgré l'imprécision que peut comporter tout regard sur l'intersubjectivité, il nous apparaissait essentiel d'aborder ce thème trop peu traité dans le milieu de la danse contemporaine. Les relations entre les créateurs d'une œuvre chorégraphique sont pour nous au cœur de toute démarche artistique et déterminent, beaucoup plus que nous ne pourrions le croire, la forme et le contenu de la danse.

Références bibliographiques

- Barral, M. R. (1965). *Merleau-Ponty : the role of the body-subject in interpersonal relations*. Pittsburgh : Duquesne University Press.
- Bernard, M. (1976). *Le corps* (5e éd.). Paris : Jean-Pierre Delarge.
- Blin, T. (1995). *Phénoménologie et sociologie compréhensive : sur Alfred Schütz*. Paris: L'Harmattan.
- Bonan, R. (2001). *L'institution intersubjective comme poétique générale : la dimension commune*. Paris : L'Harmattan.
- Ginot, I. (2001). « Ceci n'est pas le corps de Chouinard. » *Protée : théories et pratiques sémiotiques, Danse et altérité*, vol. 29, no 2 (aut.), p. 77-84.
- Henry, M. (1965). *Philosophie et phénoménologie du corps : essai sur l'ontologie biranienne*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Horton Fraleigh, S. (1987). *Dance and the lived body : a descriptive aesthetics*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Horton Fraleigh, S. (1993). *The Dancer's voice*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Vidéocassette VHS, 70 min., son, couleur.
- Jager, B. (2004). La phénoménologie, l'herméneutique et l'humanisme dans la psychologie contemporaine, communication au colloque *Phénoménologie, quotidienneté et pratiques du vivre* (Montréal, 8-9 nov. 2004), Centre interdisciplinaire de recherches phénoménologiques.
- Leibowitz, R. (1971). *Le compositeur et son double : essais sur l'interprétation musicale*. Paris : Gallimard.
- Lepecki, A. (1998). Par le biais de la présence : la composition dans l'avant-garde post-bauschienne. *Nouvelles de danse*, no 36-37 (hiver), p. 183-193.
- Martin, S. (2001). *Escuriales : une performance et ses matériaux. Une approche phénoménologique*

de la création. Montréal, Université du Québec à Montréal.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Newell, P. (2003). «Credit : who takes it ? Defining the dancer's role.» *The Dance Current*, vol. 6, no 5, p. 18-21.

Praud, D. (1998). Rendre lisible : les ateliers de l'intérieur. In *Rendre lisible*, p. 46-49. Alès: Cratère Théâtre d'Alès.

Richir, L. (1993). La destitution du sujet. In *L'art au regard de la phénoménologie* (Toulouse, 25 au 27 mai), p. 97-106. Presses Universitaires du Mirail, École des Beaux-arts de Toulouse.

Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations*. Paris: Du Seuil.

Salzmann, Y. (2000). *Sartre et l'authenticité : vers une éthique de la bienveillance réciproque*. Genève: Labor et Fides.

Sheets-Johnstone, M. (1980). *The phenomenology of dance*. New York: Books for Librarians.

Wagner, H. R. (1978). Phenomenology in art. In *Actes de la recherche en éducation artistique*. p. 7-27. Montréal: J. James Victoria, & E.J. Sacca.

Wavelet, C. (1995). Quels corps ? Quels savoirs ? Quelles transmissions ? *Marsyas*, vol. 34, p. 39-44.

Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Paris: Gallimard.

Notice biographique

Diane Leduc termine un doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse présente une analyse phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine. Ses intérêts de recherche portent sur la pratique de l'interprète en danse, l'articulation théorie et pratique en arts, l'intégration sociale et politique de la danse et la phénoménologie. Elle est co-rédactrice de la revue *Éparts : liaisons études et pratiques des arts*, chargée de cours au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal et déléguée à l'information et à la mobilisation des danseurs pour l'Union des artistes. Elle est membre du Regroupement québécois de la danse (RQD) et de la Société des études canadiennes en danse (SÉCD). Elle siège également sur le conseil d'administration de l'Association québécoise des personnes de petite taille.

r14360@er.uqam.ca