

Du corps vécu vers la danse-soi

Diane Leduc, M.A.

Département d'étude et de pratiques des arts
Université du Québec à Montréal

Résumé

La thématique de ce colloque s'arrime, en temps et en thème si je puis dire, avec mes préoccupations actuelles au sujet de l'application de la phénoménologie en danse contemporaine. Comment faire en sorte qu'une compréhension philosophique de la phénoménologie puisse se traduire, pour l'interprète en danse contemporaine, en des gestes concrets dans la pratique régulière de son art ?

L'interprète de danse est trop souvent confronté à la dichotomie corps-esprit qui est encore abondamment véhiculée par les différents acteurs de la danse, l'esprit étant fréquemment vu comme supérieur au corps. Via son corps, parfois sujet et parfois objet, et à travers le concept de corps vécu développé par la philosophe de la danse Sondra Horton Fraleigh, j'examinerai de quelle manière la phénoménologie en danse permet le passage d'une danse-objet vers une danse-soi. Le danseur étant intrinsèquement lié à son corps, son expérience subjective ne peut faire autrement qu'être ancrée dans son rapport au monde et dans ce qu'il exprime, c'est-à-dire quelque chose de notre vie. L'art de la danse n'est pas seulement la vie mais un signe de la vie.

Depuis un certain temps (pour ne pas dire de tout temps), penseurs et praticiens tentent, tant bien que mal, de se partager l'espace de la connaissance. À l'intérieur de ce long débat se trouve une zone, un moment où règne l'harmonie : lorsque l'un complète l'autre, lorsque l'autre s'ouvre à l'un, lorsque l'un et l'autre se mettent d'accord; sinon en pratique, du moins en théorie. C'est dans cet esprit que je souhaite, par cet article, mettre au défi mes réflexions préliminaires sur une application possible de la phénoménologie au travail de l'interprète en danse contemporaine. Étant moi-même danseuse, l'objet de ma curiosité se porte toujours et avant tout sur les problématiques émergeant d'une pratique pour en développer une compréhension théorique. Toutefois, ma rencontre avec la phénoménologie m'a fait faire, temporairement, un cheminement en sens inverse : de la théorie je cherche à saisir ce qui peut servir la pratique. De par ma nature et mon attachement pour la pratique de la danse, je me trouve donc toujours dans ce remous où l'articulation théorie-pratique domine. Sondra Horton Fraleigh travaille aussi de cette manière, du moins c'est ce qui se reflète dans son livre-phare *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*¹. Il ne faut

s'attendre à ce que cet article apporte des idées neuves. Il puise plutôt abondamment dans la pensée de Fraleigh pour tenter de savoir si les réflexions qu'elle a mises en place dans son livre peuvent se transporter davantage dans le studio de danse et s'actualiser en une proposition phénoménologiquement pratique.

Fraleigh est danseuse de formation. De ses passages chez quelques grands maîtres de la danse moderne, notamment Wigman, Graham, Holm, Nikolais et Cunningham, elle apprend à connaître et à comprendre les courants historiques de cette danse du vingtième siècle, tant du côté américain que germanique. Elle explore l'expressionnisme, le modernisme et le postmodernisme. Elle côtoie l'existentialisme et le formalisme. Elle interroge la danse en portant son attention sur une conception philosophique du corps dansant.

Se situant dans le sillon de Sheets-Johnstone (une des premières philosophes de la danse dans les années soixante), Fraleigh pousse la réflexion plus loin. Alors que Sheets-Johnstone (1980) dit que la danse apparaît comme une *force-temps-espace* (« *forcetimespace* »), Fraleigh met en doute le fait que la danse apparaisse concrètement sous cette forme. La *force-temps-espace* est une abstraction qui ne prend une forme réelle qu'au moment où elle se manifeste dans la corporalité du danseur². « Je ne peux pas visualiser une danse sans visualiser un danseur. Je peux voir un mouvement humain incarné, mais je ne peux pas voir une force-temps-espace³. »

Avant de décrire son concept de *corps vécu* (« *lived body* »), Fraleigh expose le contexte de la danse moderne en la plaçant en relation avec le ballet classique. À l'opposé de ce dernier qui utilise un vocabulaire stylistique et normalisé, et qui se concentre sur des idéalizations de formes, la danse moderne ne s'appuie pas sur des conceptions de danseur idéal ou de corps idéal⁴. Elle mise plutôt sur la liberté et l'individualité, que Fraleigh perçoit comme étant les essences mêmes de la danse moderne. Les danseurs modernes ne peuvent pas s'appuyer sur la sécurité des règles qui gèrent les décisions chorégraphiques du ballet classique. Ils doivent toujours rechercher en eux-mêmes. À ce sujet, Fraleigh résume la réflexion de Cohen (1982) sur la symbolique des positions de pieds propres à la danse que sont l'*en-dehors* et l'*en-dedans*⁵. L'*en-dehors* est associé à une extraversion qui correspond à une image classique à laquelle le danseur doit répondre par une extension des lignes du corps. Cette position des pieds ouvre l'articulation des hanches et expose le corps. L'*en-dedans* (plus typique en danse moderne) symbolise plutôt une introversion, concentrique avec des formes plus dirigées vers l'intérieur du corps. Il met en cause le soi.

L'ombre portée de Descartes

Selon Fraleigh, cette conception en danse moderne dérive de l'existentialisme, et particulièrement celui de Sartre, où cet auteur stipule que *l'existence précède l'essence*⁶.

Son concept de corps vécu est d'ailleurs élaboré à travers les théories de Merleau-Ponty (1945), Sartre (1943) et Ricoeur (1953). Fraleigh situe sa pensée à la jonction de la phénoménologie et du nouvel existentialisme. Pour arriver à une phénoménologie de la danse, elle met en pratique le principe de la réduction (retrait des croyances communes qui obscurcissent notre compréhension et nous dirigent dans des définitions superficielles). C'est par l'approche phénoménologique qu'elle tente de réunir le corps et l'esprit. Fraleigh s'oppose à cette conception dualiste qui parle sans cesse du corps du danseur comme d'un instrument. Elle dénonce le fait qu'aujourd'hui encore, la pratique et l'entraînement en danse, via les différents acteurs de la danse (chorégraphes, enseignants, danseurs, critiques), perpétuent cette dualité et la supériorité de l'esprit⁷. Encore sous l'influence des travaux de Descartes, le corps est trop souvent perçu comme une mécanique, un outil à modeler⁸. Pour Fraleigh, « danser requiert une concentration de toute la personne comme un corps pensant, non comme une pensée aux commandes de quelque chose qui lui est séparé et que l'on nomme le corps⁹ ». Le danseur ne fait pas deux choses à la fois, bouger et penser, mais une seule action, danser. Au moment de son exécution le mouvement est pensé. « La conscience de l'interprète est une subjectivité agissante¹⁰. » Corps et esprit sont toujours en parfaite simultanéité.

La danse, c'est le mouvement humain et ses validations de base comme art sont ancrées dans un processus subjectif. Fraleigh met beaucoup d'emphasis sur le phénomène d'*intersubjectivité* de la danse. Je souligne *inter*, comme dans *interprète*. Comme le danseur ne peut pas prendre une autre position que celle qui implique son corps, il est intrinsèquement lié à la danse, d'où l'importance d'un regard constant sur lui-même¹¹. Une introspection est de ce fait présente, mais dans la danse elle est impersonnelle. Le soi est souvent anonyme. Il ne représente le danseur que pour satisfaire l'expression et la communication.

La dualité corps-esprit n'a pas à être évacuée complètement de la danse. Elle doit plutôt être remaniée, revue parce qu'elle est toujours présente pour le danseur ne serait-ce que lorsque ce dernier ressent son corps avec douleur et qu'il perçoit cela comme un échec. Merleau-Ponty admet cette dualité comme une désintégration de l'unité du vécu : le corps et l'esprit sont distincts mais unis. S'appuyant sur la philosophie merleau-pontienne, Fraleigh définit ainsi le concept du *corps vécu* :

(...) Le corps est vécu comme un corps d'action. Le mouvement humain est une actualisation, une réalisation d'une incarnation. Le mouvement ne peut être considéré comme un médium dissocié d'une compréhension que le mouvement est corps, non seulement quelque chose que le corps accomplit de manière instrumentale lorsqu'il est bougé par quelqu'intermédiaire distinct, interne et séparable. L'incarnation n'est pas passive; elle est articulée¹².

L'auteure nous rappelle aussi au passage que le corps n'est pas déterminé par des limites. Nous créons notre propre corps à travers nos choix, dans l'action. Nous ne bougeons pas à cause d'énergies supérieures mais par nous-mêmes. Nous créons notre propre liberté. La

danse survient quand on se libère du mouvement. Ainsi, tout danseur cherche à devenir la danse¹³.

Du corps vécu vers la danse-soi

Ce concept de *corps vécu* est à la base de toute la pensée de Fraleigh. On aura déjà compris qu'il concerne non seulement un savoir-faire corporel mais aussi un savoir-exprimer une intention esthétique par le mouvement ou un savoir-crée une gestuelle qui correspond à une esthétique déterminée, ou encore un savoir-signifier en mouvement une parole de créateur. « Toutes ses formes de savoir-faire sont des formes de connaissance (expérimentale) vécues corporellement. En tant que telles, elles sont des avenues vers une connaissance de soi¹⁴. » C'est donc par un détachement de l'utilité instrumentale du corps et un rapprochement vers une unicité corps-esprit que la danse se différencie notamment des sports¹⁵ et acquiert son statut de pratique artistique, auquel il faut ajouter l'intersubjectivité. Tant que la danse n'est pas vue par un public, quel qu'il soit, elle n'est pas objectivée et conséquemment, aux yeux de Fraleigh et d'autres théoriciens de la danse, elle n'est pas complétée¹⁶. Un danseur peut danser dans son salon et maîtriser une chorégraphie entière, si personne d'autre que lui ne la voit (c'est-à-dire que se regarder dans un miroir n'est pas suffisant), il n'est ni dans un mode de communication, ni dans l'expression, lesquelles sont le propre de la danse. Il demeure dans sa propre subjectivité. Pour atteindre l'art, il doit entrer dans l'intersubjectivité faite d'une interaction entre lui et un public par cet objet qu'est la danse. Fraleigh résume ceci ainsi : « Le danseur porte la chorégraphie, le spectateur lui donne sa valeur¹⁷ ».

Bien que la danse puisse provenir de mouvements quotidiens, lorsque mis dans un contexte scénique ceux-ci perdent leur fonctionnalité et deviennent apparents pour ce qu'ils sont simplement, sans aucun but à atteindre. Par exemple, un danseur peut marcher sur scène, mais ne se rend pas réellement au boulot. La marche est ici vue comme une marche, c'est-à-dire comme un simple déplacement. Ce n'est donc plus le danseur en tant que citoyen qui marche mais le danseur qui exprime l'action de marcher. Par la danse, il donne à la marche un sens autre, universel, que celui qui lui est conféré en tant qu'humain. Ses qualités personnelles sont ainsi transformées par une projection esthétique¹⁸. Il est toujours lui-même, mais s'objective par la danse. Du coup, la danse se personnalise.

Au début du processus de création, face à la danse en devenir, la position du danseur est objective puisqu'il doit la saisir, l'apprendre, affronter les obstacles qu'elle présente. C'est la *danse-objet*. Je l'ai dit plus tôt : l'ultime but du danseur est de devenir la danse. Lorsque ce but est atteint, l'objectivation se dissout pour faire place à une réelle incarnation. Cette dernière est elle-même au départ limitée puisqu'il s'agit de matériel, de matière première. Il s'agit de mouvement, de gestes. Mais, plus le danseur répète le mouvement, plus celui-ci devient malléable et articulé de sorte que les qualités expressives qu'il contient apparaissent

au danseur. Il est en chemin vers l'art : les limites du matériel chorégraphique s'étirent, sont repoussées jusqu'à d'autres limites. Et plus le danseur arrive à les dépasser, plus des éléments nouveaux se présentent, plus le danseur se réalise dans un sentiment d'achèvement. Ceci décrit le passage de la *danse-objet* vers la *danse-soi* dont parle Fraleigh et que je nomme plus simplement l'interprétation. Le danseur devient la danse sans se confondre totalement avec elle, auquel cas il deviendrait lui-même l'objet de la danse.

Fraleigh : Vers une phénoménologie de la danse

Nous savons qu'en phénoménologie, toute conscience a un objet. Fraleigh qualifie cette conscience de pure et elle la nomme le *corps-conscient* (« *conscious-body* »). Ce dernier est relié obligatoirement à un état de corps. La dissolution de l'objet dont nous venons de parler se réalise dans l'action, par l'acte de danser. Lorsque le danseur n'a plus besoin de penser à la danse qu'il exécute, il devient centré sur l'action. Il n'anticipe pas le prochain mouvement et ne s'attarde pas sur ce qu'il vient de faire. Il est spontanément dans la danse. Elle devient sa conscience. C'est elle qui, dorénavant, le guide vers une valeur artistique. À ce moment-là, l'unité du corps, de l'action et des intentions est complète. « Je dois "faire un" avec mes intentions en action. À ce moment, les intentions ne sont pas des objets; elles cessent d'exister – elles ont disparu dans la danse; ou je pourrais dire qu'elles sont devenues la danse¹⁹. » Lorsque la danse est ainsi vécue, lorsqu'elle est tellement incorporée par le danseur que son corps bouge aussi naturellement que s'il marchait, elle devient une quête universelle vers soi. Le danseur cherche alors à n'être qu'un avec ses actes (alors que dans la pensée dualiste c'est comme si les actes du danseur n'étaient pas les siens). Il cherche à unifier son *corps-objet* à son *corps-sujet*. Il veut être présent pour la danse, ni plus ni moins. Plus le danseur est expérimenté, plus il devient habile à accomplir cette unification qui est également vue par Fraleigh comme un lien mystique avec Dieu²⁰.

De toutes ses réflexions et considérations, Fraleigh établit d'abord les conditions essentielles d'une structure phénoménologique de la danse artistique : le mouvement du corps humain, l'expression esthétique du corps humain et la créativité artistique. Puis elle s'avance dans une définition phénoménologique : « La danse c'est le mouvement humain créé et exprimé dans un but esthétique²¹ », et conséquemment vers un résultat. L'idée d'expression est ici incontournable puisque c'est par elle que le corps entre en communication avec le monde. Le corps expressif tend vers l'autre (même s'il peut à l'occasion se retirer sur lui-même dans un cas de protection, par exemple). On exprime toujours quelque chose²². C'est l'explication que donne Fraleigh pour justifier qu'elle « n'est engagée dans la danse en tant qu'art que si sa danse est exprimée pour les autres et que si ses valeurs esthétiques sont réalisées entre nous [le danseur et le public²³] ». Ceci évoque l'idée de présence du danseur²⁴ et cette présence est indissociable de ce qu'est le danseur en tant qu'individu, citoyen et artiste, incluant ses capacités vis-à-vis la danse. D'ailleurs, Fraleigh (tout comme Sheets-Johnstone) soutient que le mouvement dansé, créé,

performé et présenté intentionnellement suppose deux niveaux : être capable techniquement de faire le mouvement et être capable de présenter (de manière expressive) le mouvement²⁵. Parce que la danse est la conscience du corps, elle forme le temps et l'espace esthétiquement. Elle fonctionne par le souvenir de l'expérience du corps, que l'on active intuitivement et dans l'imaginaire, par notre conscience kinesthésique²⁶.

Par ses écrits, Fraleigh a jeté les bases d'une phénoménologie appliquée *de* la danse. Mais comment, à partir de là, appliquer cette phénoménologie à la danse ? Comment éclaircir davantage, vulgariser et transformer cette conception de la phénoménologie dans la pratique du vivre, c'est-à-dire en des actions, des gestes, des techniques, des savoir-faire intégrés dans la pratique même de l'interprétation en danse ? Comment passer de l'écrit au studio ?

Peut-être faut-il mettre l'accent, en studio, sur des exercices, des stratégies de travail qui reconnaissent ce passage de la *danse-objet* vers la *danse-soi*. Il faudrait en ce cas accorder plus de temps (puisque c'est rarement le cas) et insister davantage sur le trait communicatif de la danse ainsi que sur le contenu de cette communication. L'aménagement de moments de discussion à l'intérieur même du processus de création serait peut-être une façon d'aider l'interprète à nommer son expérience, à le sortir temporairement de la grande subjectivité (implicite en danse) qu'il vit, pour l'amener vers une certaine objectivité. Devrions-nous trouver des moyens de compléter la formation des jeunes danseurs en leur donnant des outils d'interprétation qui tiennent compte de leurs responsabilités en tant qu'interprètes ?

Ces propositions de premier niveau sont dans la suite logique de la pensée de Fraleigh : prendre du recul de la *danse-soi*, se distancier momentanément de la danse pour ne pas sombrer en elle et avec elle, pour ne pas se perdre. Opérer un détachement après avoir découvert son attachement. Ceci n'est qu'une piste vers l'éventuelle proposition d'une modeste phénoménologie de la danse.

Références bibliographiques

Cohen, S. J. (1982). *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*. Middletown (Connecticut) : Wesleyan University Press.

Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

Leibowitz, R. (1971). *Le compositeur et son double : Essais sur l'interprétation musicale*. Paris : Gallimard.

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

Ricoeur, P. (1953). Sur la phénoménologie. *Esprit*, 21(209), 821-839.

Sartre, J.-P. (1943). *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.

Sheets-Johnstone, M. (1980). *The Phenomenology of Dance*. New York : Books for Libraries.

¹ Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

² Le masculin est utilisé uniquement dans le but d'alléger le texte et sans aucune discrimination.

³ Fraleigh, S. H., *op. cit.*, p. xxx. Traduction libre de l'auteure. Texte original : « *I cannot visualize a dance without visualizing a dancer. I can see embodied human motion, but I cannot see forcetimespace* ».

⁴ *Ibid.*, p. xxxiv.

⁵ *Ibid.*, p. xxxvi.

⁶ *Ibid.*, p. xxxii.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ Il faut noter que l'ouvrage de Fraleigh sur lequel je m'appuie date de 1987. Bien que la séparation corps-esprit soit encore présente actuellement dans le milieu de la danse, plusieurs domaines de la danse contemporaine, notamment les approches somatiques, ont une pensée qui vise plutôt l'unité de l'être.

⁹ Fraleigh, S. H., *op. cit.*, p. 9. Traduction libre de l'auteure. Texte original : « *Dancing requires a concentration of the whole person as a minded body, not a mind in command of something separable, called body* ».

¹⁰ Leibowitz, R. (1971). *Le compositeur et son double : Essais sur l'interprétation musicale*. Paris : Gallimard, p. 95.

¹¹ Fraleigh, S. H., *op. cit.*, p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 13. Traduction libre de l'auteure. Texte original : « (...) *the body is lived as a body-of-action. Human movement is the actualization, the realization, of embodiment. Movement cannot be considered as medium apart from an understanding that movement is body, not just something that the body accomplishes instrumentally as it is moved by some distinct, inner, and separable agency. Embodiment is not passive; it is articulate* ».

¹³ *Ibid.*, pp. 17-19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26. Traduction libre de l'auteure. Texte original : « *All of these forms of knowing how are forms of bodily lived (experiential) knowledge. As such, they are avenues for self-knowledge* ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41. Traduction libre de l'auteure. Texte original : « *I must become one with my intentions in action. At this point, intentions are not objects; they cease to exist – they have disappeared in the dance; or I might say, they have become the dance.* »

²⁰ *Ibid.*, p. 42.

²¹ *Ibid.*, p. 49. Traduction libre de l'auteure. Texte original : « *Dance is human movement created and expressed for an aesthetic purpose* ».

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ *Ibid.*, p. 57. Traduction libre de l'auteure. Texte original : « *I am not engaged in dance as art until my dance is expressed for others and its aesthetic values are realized between us* ».

²⁴ *Ibid.*, p. 69.

²⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁶ *Ibid.*, p. 183.

Notice biographique

Madame Diane Leduc est en fin de parcours du doctorat en Études et pratiques des arts de l'UQAM. Son étude est un regard phénoménologique sur l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine. Elle a été à l'origine des *Rencontres sur la méthode de recherche phénoménologique* avec M. Amedeo Giorgi en 2003. Elle est présentement co-rédactrice de la revue *Éparts : Liaisons études et pratiques des arts*, chargée de cours à l'UQAM, et déléguée à l'information et à la mobilisation des danseurs pour l'Union des artistes. Professionnelle versatile du milieu de la danse, récipiendaire de plusieurs bourses et du prix Pierre Lapointe en interprétation, madame Leduc est aussi très active socialement (14360@er.uqam.ca).