

La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse

Diane Leduc

Université du Québec à Montréal

Résumé

S'insérant dans une étude qui vise à valoriser la pratique de l'interprétation en danse contemporaine, il sera avant tout question de circonscrire sommairement la notion d'authenticité et les enjeux qu'elle pose dans ce domaine. Seront notamment abordés deux de ses lieux communs : sa relation avec la spontanéité et la quête vers l'origine. Appliquées à la pratique de l'interprète, ces considérations jettent les bases d'une étude en cours : comprendre l'état dans lequel se trouve l'interprète en danse au moment même où l'authenticité se manifeste. Quelles sensations vit-il lorsqu'il est dans cet *état de grâce* ? Dans l'espoir de saisir le sens de cette expérience particulière tout en restant proche de ceux qui la vivent, la méthode de recherche phénoménologique de Giorgi s'est graduellement imposée d'elle-même. Pourquoi est-elle appropriée à l'étude de l'authenticité de l'interprète en danse ? En quoi la description permet-elle de révéler ce qu'est cet état considérant l'immédiateté du geste ?

Mots-clés

DANSE CONTEMPORAINE, ÉTAT D'AUTHENTICITÉ, MÉTHODE DE RECHERCHE, PHÉNOMÉNOLOGIE, INTERPRÈTE.

État de grâce, authenticité et phénoménologie

Qui n'a jamais vécu dans son quotidien ou sa vie professionnelle un *état de grâce* ? Cet état magique où l'on peut perdre momentanément toute notion de temps, de corps et d'espace. Un de ces moments où la lecture d'un ouvrage nous absorbe tellement que l'on n'est plus du tout conscient du va-et-vient, du téléphone qui sonne, du trajet effectué. Ce moment où l'on sait intuitivement être juste, où l'action nous domine et où nous savons que ce que nous vivons est exceptionnel et enivrant. Cet instant de bien-être et de satisfaction.

La plupart des gens sait instinctivement ce qu'est l'état de grâce. Mais au-delà de sa reconnaissance, qui dit état de grâce se pose d'emblée face à un phénomène un peu mystérieux. De quoi est fait cet état si particulier et, pour certains, si rare ? Comment peut-on recréer les conditions de son émergence ? Malgré mon expérience de danse et un vécu de moments de grâce - qui signifient qu'il est possible d'être « privé en public » (Lion, 2001) - je n'ai pas échappé à l'emprise de ce mystère. Qui plus est, en côtoyant l'état de grâce, chemin faisant, son mystère est devenu pour moi une énigme teintée de questionnements et de désirs : comment retrouver cet état magique d'ouverture si satisfaisant ? Comment le favoriser ? Est-ce qu'une question de talent ? Dorénavant, je cherche davantage à résoudre et à comprendre qu'à révéler son secret sous-jacent. En fait, l'intérieur de cette énigme est constitué de plusieurs facettes.

Depuis quelques temps je m'intéresse à une seule d'entre elles : l'état d'authenticité vécu par l'interprète en danse contemporaine, sujet que j'aborde avec la lorgnette de la phénoménologie et sur lequel cet article portera. L'étude que je mène n'a au départ pas été conçue et pensée « à partir des livres, dans une réflexion à visée objective, mais dans l'expérience d'une émotion confuse cherchant ses raisons d'être » (Jourde, 2001, p. 13). Il importe de souligner aussi que je préconise la nécessité d'articuler une théorie artistique sur des enjeux et des problématiques qui émergent de la pratique des arts. C'est la raison pour laquelle mon but premier est de comprendre et de dévoiler, par une approche phénoménologique, la composante de l'acte d'interprétation en danse contemporaine que sont les états d'authenticité.

L'authenticité en danse

D'une part, l'authenticité (tout comme la phénoménologie) est un sujet vaste et passionnant mais qui cache parfois un piège : le désir de vouloir la révéler et la comprendre crée à son contact une sorte d'étrangeté. Jourde (2001) donne à ceci une explication possible en disant que si nous parlons d'une expérience dont nous avons la foi qu'elle est authentique, nous sommes convaincus de dire une vérité. Mais cette vérité est aussitôt mise en danger par la satisfaction que nous éprouvons. « Celui qui croit demeurer dans l'authentique est satisfait : satisfait des choses et de lui-même » (Jourde, 2001, p. 16). Le piège est là : en croyant arriver au faite de l'authenticité pour s'expliquer, pour se croire authentique, nous réfutons du même coup la vérité que nous prétendons atteindre. La prétention même de se croire authentique noie l'authenticité. Dans cette quête un manque est donc toujours présent. Pour moi, ce manque est plus grand encore parce que, toujours en formation, j'en suis à forger la maîtrise des concepts. Ainsi que l'affirme Bruce Baugh (1986) dans sa thèse, l'authenticité

requiert un engagement et une responsabilité assumée de son existence dans son entièreté. De même, en concordance avec la racine grecque du mot authenticité, *authentikos*, est dit authentique quelqu'un qui agit de sa propre autorité (DPL, p. 106)¹.

D'autre part, en amont de ma démarche de recherche se trouve un refus personnel de capituler sur le fait que la présence de ces états dans la pratique d'un interprète ne soit uniquement que des hasards ou qu'il faille mystérieusement un don divin (relevant du mystère) pour les atteindre. En aval, une quête, une réflexion et une conviction profondes que chaque interprète prend la matière chorégraphique comme il le veut, qu'il danse « comme il se représente » (Rouquet, 1991, p. 6), qu'il façonne lui-même, en solitaire, sa propre démarche, son vécu d'interprète au service de la danse. En somme qu'il s'engage et s'investisse entièrement et librement dans son art.

Déjà, il faut résumer : l'authenticité réfère au mystère, à l'étrangeté, au manque mais aussi à l'engagement, à la responsabilité, à l'indépendance. Deux types de qualificatifs qui peuvent au départ paraître opposés mais qui au fond se complètent. Ce qui les relie c'est le fait qu'ils partent du vécu et qu'ils y reviennent (Rouquet, 1991), d'où l'utilisation de la phénoménologie.

Les lieux communs de l'authenticité

Qu'est-ce que l'authenticité ? Je m'attarde à un concept qui me semblait au départ simple et clair, mais qui, sitôt nommé, sous ses lapalissades, a révélé une richesse et une grande complexité. Même si, à l'image de la chanson de La Palice², l'authenticité est, elle aussi, victime de la postérité – son usage courant n'ayant retenu que quelques significations superficielles comme l'authenticité c'est être vrai, sincère, spontané ; l'authenticité c'est retourner à la racine des choses, c'est l'ancien (Jourde, 2001); l'authenticité se rapproche du singulier, de l'originalité – elle n'est en revanche pas seulement faite d'affirmations un peu humoristiques d'évidences naïves (DPLI, 1996). Je vous propose donc d'examiner sommairement deux de ses lieux communs afin de faire ressortir les enjeux que l'authenticité pose dans le domaine de la danse contemporaine.

Premier lieu commun : l'authenticité est en relation avec la spontanéité. L'approche et la technique de performance et de création qu'est l'improvisation expriment bien cette relation. Faute d'espace, je tiens pour acquis que le lecteur sait ce qu'est l'improvisation en arts. J'en dirai seulement qu'elle peut prendre différentes formes ; qu'au début du vingtième siècle, en réaction à la grande codification des pas du classique, les artistes l'utilisaient comme un moyen d'expression du processus de création pour permettre à l'inattendu d'intervenir dans l'œuvre d'art (Leigh Foster, 2001) et pour « se libérer de la conscience

réflexive de façon à pouvoir “être” pleinement dans l’instant » (p. 26). Je dirai aussi que la spontanéité n’est pas nécessairement opposée à la structure.

L’improvisation est directement reliée à l’acte et au corps. Dégagé de souci technique, l’interprète exploite l’improvisation pour accéder à ses « impulsions les plus spontanées et donc les plus authentiques » (Leigh Foster, p. 28). Ce faisant, le jugement et la conscience sont suspendus au profit d’une disponibilité face à l’imprévu et d’une liberté d’exécution, même à l’intérieur d’une écriture chorégraphique précise. L’improvisation « est un moyen de se surprendre soi-même et de faire surgir l’inconscient » (DD, p. 736). C’est donc par l’imprévisible, caractéristique de l’improvisation, que se forge le lien le plus étroit entre la spontanéité et l’authenticité. L’utilisation de l’improvisation projette quelque chose de l’ordre de l’inconscient et crée une sorte de faille dans l’inattendu dans laquelle vient se nicher une sensation de l’immédiat. Dit autrement par Louppe (2000) : « l’instant comme seul cadre possible du surgissement de l’inconnu, comme fracture de l’expérience » (p. 153). Pour répondre à l’imprévu, l’interprète développe une habileté à « être présent au présent » (Louppe, 2000), à rendre vivant le présent : la « présence totale à l’instant, sans délai ou sans anticipation fixatrice, est tout ce qui fait la qualité d’un acte de danse » (Louppe, 2000). Bien que l’authenticité ne soit pas uniquement spontanée, elle trouve ici un sens pour l’interprète en danse.

Second lieu commun : l’authenticité c’est retourner à la racine des choses. En danse, ce retour à l’origine peut être représenté par la problématique de la reconstruction d’oeuvres chorégraphiques. Si l’interprète a été en contact direct avec la source de l’oeuvre, le chorégraphe ou les danseurs initiaux, il possède une connaissance corporelle expérimentale directe (Thomas, 2003) qui assure une cohérence entre l’esprit de l’oeuvre et son interprétation actuelle. L’interprète *re-créateur* est riche de cette connaissance et l’utilise à des fins d’interprétation. Toutefois, s’il n’a pas été en contact direct avec le chorégraphe, la transmission se fait avec une *perte* puisqu’il ne peut vérifier si son interprétation concorde avec les intentions du chorégraphe ou avec l’esprit de l’oeuvre. Il lui manque des éléments importants : le contact de corps à corps, le sens de la forme, le contexte culturel et social qui détermine les effets de la mode etc.

Nous savons tous que la différence et la puissance de la danse se trouve dans sa non-reproductibilité, conséquence de son existence éphémère. Non matérialisée par des objets comme une toile ou une partition musicale (Thomas, 2003), le caractère fugitif propre à la danse est au coeur de la pratique de l’interprète puisqu’au delà de ce qui est vu, tout ce qu’il fait physiquement, tout ce qu’il communique et ressent ne laisse que des traces partielles en lui. L’atteinte d’un souvenir complet (et parfait) de l’oeuvre dansée est quasiment

impossible, même pour celui qui l'exécute. « La danse existe à un point de fuite perpétuel. Elle disparaît au moment de sa création... »³. Qui plus est, ceci implique qu'il n'y aurait qu'une seule vraie proposition originale à refaire ce qui est contraire en fait au travail de l'interprète puisque c'est un art qui est constitué par des pratiques de corps uniques au moment de la performance (Thomas, 2003). L'original *pur* n'a existé que pour s'envoler. Comment alors reproduire cette unique et absolue proposition ? Comment peut-on la décrire pour être en mesure de l'actualiser ?

Une autre question émane lorsque l'on s'attarde à l'oeuvre d'origine : quelle est-elle cette origine ? Jusqu'où remonte-t-on ? Nous cherchons en fait la première forme fixée de la chorégraphie. Mais, entre les spécificités de transmission de cet art et la difficulté de le fixer pour en parler, malgré les efforts de la vidéo et de la notation chorégraphique qui tentent de combler ces trous dans l'histoire de la danse, comment être sûr de l'oeuvre d'origine (Thomas, 2003) ? La quête d'authenticité telle que la conçoit Artaud (1985) peut ici nous être utile : il ne s'agit pas de faire revivre le passé en niant l'histoire, celle-ci ayant altéré notre représentation du passé lui-même, ni uniquement d'une nécessaire « régression dans le temps » (Borie, 1989, p. 61), mais plutôt d'un recours à un imaginaire primitif, à l'origine de la vie, un « retour aux sources » (Borie). Ce retour en arrière, auquel on s'attend quand on parle d'authenticité, n'est pas uniquement un chemin fait en sens inverse mais plutôt, et surtout, une démarche d'épuration qui mène à l'essentiel et conséquemment à l'origine. S'appuyant sur un entraînement du corps, une expérience de scène, une confiance en soi, il s'agit de refaire le passé en enlevant les couches superficielles pour ne garder que ce qui doit être dit sans y ajouter un second discours commentant la contemporanéité de l'oeuvre.

L'authenticité ici en jeu est donc celle d'une prise de responsabilité par l'interprète. Il n'y a pas nécessairement de quête de sens existentielle individuelle et ce n'est pas de tenter à tout prix de retrouver la vérité absolue. L'interprète est beaucoup plus dans l'interprétation de l'esprit d'une oeuvre : « l'authenticité est à trouver dans la conviction imaginative de l'interprète »⁴. Le sens de l'authenticité réside conséquemment plus dans la croyance que l'on a de l'investissement du créateur, de l'interprète et des spectateurs. D'après Bruce Baugh, (1986) ce qui constitue l'authenticité se trouve dans la manière de dépasser la technique, de la défier afin que la décision créatrice se manifeste comme telle, telle qu'elle est. L'authenticité se situe donc dans le degré de manifestation de cette décision et fait appel à la cohérence entre la transparence des intentions créatrices et leur expression.

Ces deux lieux communs de l'authenticité démontrent succinctement quels genres d'enjeux sont en cause pour l'interprète. D'ici, il ne reste qu'un

petit pas à faire, que nous ne franchirons pas dans le cadre de cet article, pour entrer de plain-pied dans l'état d'authenticité.

Méthode et arpentage

La méthode de recherche peut être métaphoriquement associée à l'arpentage du terrain qui servira d'implantation (pour l'étude de l'état d'authenticité). Inspirée par les propos tenus par Christian Thiboutot lors du colloque de l'Acfas 2004 sur la phénoménologie, je suis allée voir la racine étymologique du mot *méthode*. Du grec *methodos* : de *meta* signifiant *à travers* et *odos* signifiant *voie* (LEC, p. 6061), ce mot désigne à proprement parler une « marche à travers » (DLA, p. 840). Nous suivrons donc la voie, à travers le champ phénoménologique, indiquée par la méthode de recherche qu'a développée Giorgi (voir l'aperçu ci-bas). L'arpentage d'un terrain implique toujours un but précis, mesurer sa superficie et en noter les formes géographiques, c'est-à-dire établir les limites et l'étendue de la connaissance recherchée, préciser une direction et effectuer une série d'opérations qui guident l'esprit dans l'atteinte de cette connaissance. Il suppose aussi une utilisation ultérieure visant le construit et un partage des connaissances avec des tiers (l'arpentage étant en effet peu utile s'il ne sert pas de plan initial pour ceux qui construisent). Ainsi, la méthode « prend des formes multiples par l'adaptation de la pensée aux aspects divers de ses objets » (DLA, p. 840).

La méthode de Giorgi

La méthode de recherche que Giorgi (1971) a élaborée dans les années soixante-dix se fonde sur les préceptes de la philosophie phénoménologique telle que Husserl la concevait au début du siècle. Cherchant à légitimer la recherche qualitative – dans une période où dominait la recherche quantitative et où la mixité des méthodes de recherche (quantitatives et qualitatives) n'en était qu'à ses balbutiements - et, en tant que psychologue, à trouver un moyen satisfaisant d'étudier les phénomènes humains, Giorgi a mis au point une méthode dont la logique repose sur une démarche inductive. Elle consiste « à partir du vécu (soit de l'expérience) et à remonter habilement vers le concept » (Deschamps, 1993, p. 19), c'est-à-dire des données aux idées. Cette méthode reste fidèle aux principes philosophiques de la phénoménologie, que sont notamment la présence de la conscience, l'intuition, l'intentionnalité et la réduction.

Disons sommairement que la méthode de recherche phénoménologique de Giorgi propose les étapes suivantes : une collecte de données verbales, la division des données en unités de sens, l'organisation et l'énonciation des

données brutes dans le langage de la discipline et la synthèse des résultats qu'est la structure typique du phénomène . Pour qu'une étude soit qualifiée de phénoménologique, elle doit respecter rigoureusement les fondements et les modalités de la phénoménologie tels qu'énoncés par Giorgi (1997) :

[...] adopter l'attitude de réduction phénoménologique revient, d'une part, à mettre entre parenthèses les connaissances passées relatives à un phénomène afin de l'appréhender en toute innocence et de le décrire exactement tel qu'on en a l'intuition (ou l'expérience) et, d'autre part, à retenir tout indice existentiel, autrement dit à considérer ce qui est donné uniquement comme il est donné, à savoir une présence ou un phénomène. Une recherche ne peut être dite phénoménologique que si elle comporte l'usage d'une modalité quelconque de réduction. (p. 347)

Précisons au passage que la phénoménologie spécifiquement orientée sur la danse est peu présente (mais on sent présentement un vent de convergence de ces deux domaines de plus en plus présent). Outre ceux en arts, quelques spécialistes seulement s'y attardent dont Horton Fraleigh (1987, 1999) et Sheets-Johstone (1980, 1984) sont les plus connus dans le milieu de la danse.

Quelques points de rencontre entre la phénoménologie et les danseurs

Au-delà de l'éclaircissement d'une pratique d'interprète (née d'une intuition naturellement formulée au départ par des bribes de lecture), l'utilisation de la méthode de recherche phénoménologique de Giorgi s'est graduellement imposée d'elle-même comme un moyen efficace d'étudier la pratique de l'interprétation en restant proche de ceux qui la font, les interprètes. En effet, en faisant de l'expérience vécue le point central de l'étude, en cherchant « à accéder à l'expérience authentique, au monde tel qu'il est originellement vécu par l'individu, dans le but d'interroger la genèse de sa signification » (Bachelor & Joshi, 1986, p. 31), cette méthode permet de rester en lien direct avec le caractère empiriste de la danse. Elle offre la possibilité d'examiner en profondeur et de poser un regard scientifique sur le faire.

En ce sens, cette méthode phénoménologique rejoint les préoccupations actuelles de la recherche en danse, notamment en ce qui concerne les nouvelles approches d'interprétation. Comme son attention se porte sur les événements humains, elle permet d'appréhender le corps et la conscience non plus d'une manière mécaniste, en divisant corps et esprit, mais dans une volonté d'unicité

et de révélation de soi (comme le proposent les multiples approches d'éducation somatique). Nous savons que dans la pensée phénoménologique il n'y a pas de « coupure entre “le sujet” et “le monde” » (Deschamps, 1993, p. 12). La phénoménologie permet de comprendre le phénomène dans la perspective de l'être qui n'est jamais dissocié du monde. Ceci permet de considérer l'interprète, et l'expérience qu'il vit, comme une entité à part entière, une source d'informations valable, crédible, fiable.

Le soutien de ceux qui dansent passe avant tout par leur insertion dans le monde. Le danseur n'est ainsi pas séparé « de la circulation de la vie » (Borie, 1989, p. 62), ni privé de contact avec la réalité mais il est en « possession du vivant [...], habité par les choses » (p. 63). Toute la portée de la phénoménologie pour l'interprète se situe dans ce « projet en vue de rendre le monde compréhensible à partir des fondements ultimes de son être, dans toutes ses déterminations réelles et idéales » (Dartigues, 1972, p. 30)⁵. Finalement, les étapes de cette méthode correspondent à ce que plusieurs danseurs et chorégraphes font intuitivement pour le mouvement : révéler, dévoiler, nommer, observer un phénomène, une sensation, un moment, un état.

La position du chercheur et la rencontre du phénomène

En tant que chercheuse en formation, j'ai rapidement identifié pour réaliser mon étude un désir similaire à celui dont parle Jourde (2001) dans *Littérature et authenticité*, à savoir que pour éprouver le réel dans sa plénitude, pour être là réellement, « je ne peux retrancher aucun de [s]es éléments constitutifs, ni en mettre entre parenthèses, dans l'instant de mon expérience, aucune dimension » (p. 37). Face à ce constat, il devenait clair que, pour embrasser l'état d'authenticité dans toute son étendue, je devais me mettre en retrait du phénomène en assumant un rôle, disons plus traditionnel, de chercheur. L'état d'authenticité est si prenant et entier qu'il m'apparaissait impossible de le cerner correctement en étant à la fois l'observée et l'observant. Et je savais que nommer pour moi-même me ferait perdre ce que je cherche en me confinant volontairement et complaisamment dans mon ignorance (Jourde, 2001). En fait, comme Jourde, je ne souhaite pas tant savoir que :

...recueillir la présence. Être là. Car la présence n'est pas, telle que je m'imagine qu'elle doit être [...], il s'agit de la mienne, de notre co-présence : être là, *en* être, en faire partie, me trouver tout entier concerné par ce qui y a lieu, concerné de manière privilégiée, comme ce en quoi la présence peut devenir sens. (p. 36)

J'exigeais donc de moi une présence *face* au phénomène de l'état d'authenticité mais pas nécessairement une présence *dans* le phénomène. La

méthode de recherche phénoménologique de Giorgi était toute désignée pour mettre en veilleuse ma connaissance de l'état d'authenticité en ne perdant aucun contact avec la réalité de l'expérience. De plus, l'adoption de l'attitude de réduction phénoménologique, qui suppose une écoute, une neutralité en regard du phénomène et une réceptivité de l'expérience sans préjugés afin de saisir ce qui se présente au chercheur, me convenait et me convient toujours parfaitement. J'aurais pu pencher pour l'heuristique mais il me semblait que certains éléments de l'expérience vécue seraient mieux objectivés s'ils ne faisaient pas partie de ma propre relation à l'authenticité. Je doutais en fait de ma capacité à m'observer dans ma propre pratique pour produire une étude d'envergure et j'entrevois en même temps la possibilité de faire d'une pierre deux coups : saisir le sens d'une expérience précise en demeurant proche d'elle, parce que j'y suis attachée et avoir le privilège de mettre en parallèle et de compléter cette connaissance avec celle des autres, en l'occurrence les interprètes.

L'avantage de la description

Bien que l'interprète en danse contemporaine soit au coeur de la création chorégraphique, son travail est peu étudié. Prise entre le chorégraphe, l'œuvre et le spectateur, l'interprétation chorégraphique (outre la formation technique du corps) se laisse difficilement saisir. Elle s'apprend sur le tas, intuitivement et au gré des exigences du chorégraphe. De fait, peu d'écoles l'abordent de front. Plusieurs problèmes se posent face à cette situation. Le premier c'est l'apparente peine à nommer l'interprétation, à parler des mécanismes humains qui y entrent en jeu et qu'elle mobilise. Le second est corollaire : puisqu'il est si difficile d'en parler la plupart des spécialistes du milieu se réfugient dans le faire. En effet, travailler l'interprétation passe presque uniquement que par la répétition d'une chorégraphie (c'est-à-dire par du travail physique).

La potentialité d'intégrer la technique avec l'authenticité corporelle est souvent laissée au processus de répétition (à l'intérieur duquel il n'y a souvent pas assez de temps), au don de faire par hasard des découvertes heureuses ou aux danseurs laissés à eux-mêmes ; la plupart du temps elle est tout simplement ignorée⁶.

J'introduis ici l'idée que l'utilisation de la description phénoménologique permet de tirer profit de cette grande connaissance du faire pour le transformer, par un questionnement sur ce même faire, vers un senti de l'expérience et au corps sensible. Il s'agit autrement dit de reconnaître et de mettre en avant-plan le métier d'interprète en exploitant son savoir-faire par une approche phénoménologique. Il faut préciser ici que mon aventure avec la

phénoménologie est un parcours commun : j'utilise la méthode telle qu'elle est, en respectant toutes les étapes prescrites par Giorgi. Des entrevues avec trois interprètes en danse contemporaine ont été menées afin d'obtenir une description détaillée de l'expérience de l'état d'authenticité, matière première de l'étude. La question posée au début des entrevues était simplement : comment vous sentez-vous quand vous vivez une expérience de l'état d'authenticité ?

L'entrevue fait dire, nomme et décrit l'expérience des états d'authenticité. C'est Heidegger qui mentionne que « dire signifie : montrer, laisser apparaître, offrir le monde dans sa libre éclaircie qui se réserve » (cité dans Janicaud, 1998, p. 106). À cet effet, il importe d'orienter l'interviewé vers une véritable description de son vécu et de son senti. Il fallait créer une situation de conversation « chargé[e] de réalité et de nouveau relié[e] au monde » (Borie, 1989, p. 61), un peu comme le souhaitait Artaud (1985). La description ancre alors l'interviewé dans son expérience et non dans sa conception de cette expérience. Il ne suffit pas de décrire empiriquement ou de décrire les éléments qui sous-tendent l'expérience mais il s'agit « de les déchiffrer, car ils renvoient eux-mêmes au "projet originel" dont ils ne sont que le révélateur » (Thévenaz, 1966, p. 108). À titre d'exemples, dans les entrevues une des interprètes décrivait ce qu'elle faisait lors d'une expérience de l'état d'authenticité, mais elle avait de la difficulté à décrire comment elle se sentait :

Intervieweur : Qu'est-ce qui se passe en toi pour retrouver ton chemin [intérieur vers l'état d'authenticité] ?

Sujet : C'est quoi ton but. Au lieu de penser à ce qui est arrivé ou le fait que tu n'es plus là, tu essaies de te lancer soit dans ce que tu as planifié, mais ce n'est pas planifié...

Ici, elle ne répond pas directement à la question mais elle en donne une explication technique. Je ne sais toujours pas comment elle fait pour retrouver son chemin. Aussi, à d'autres moments, elle avait besoin de comparer l'expérience dont nous parlions à des situations antérieures et elle n'arrivait à parler au *je* que momentanément, le *tu* revenais dans ses paroles lorsqu'il lui était difficile de parler du senti (peut-être pour mettre une distance entre elle et son vécu) comme le démontre cet exemple :

Intervieweur : Qu'est-ce que tu te dis ? À quoi tu penses ? Qu'est-ce qui t'habites ?

Sujet : Let's go! Oui, il faut que tu te vides pour être capable de te remplir. Donc c'est une espèce de vide pour remplir. Comme quand on a fait [des arts martiaux...], tu laisses tes souliers à l'extérieur de la salle et pointés vers l'extérieur. Ça veut dire que tu laisses toute ta vie extérieure dehors. Tu vas la reprendre quand tu vas quitter mais quand tu entres, tous tes problèmes,

toute ta vie ça disparaît et puis tu entres vide ou propre ou nettoyée. Prête à ce qui va arriver.

Voici un dernier exemple qui démontre la difficulté de décrire le sentiment d'ouverture de l'état d'authenticité. La première phrase est plus d'ordre descriptif que le reste du passage où elle parle au conditionnel :

Intervieweur : Ouverte comment ? Ouverte par quoi ?

Sujet : C'est comme une grande respiration où tu laisses entrer toutes les possibilités et il y a la lumière qui arrive. Et ça pourrait être simplement physique. Ce qui est important c'est que ce ne sont pas justes les actions verbales ou ça pourrait être : tu as un mouvement à faire, tu fais le mouvement et tu te demandes d'où vient ce mouvement dans mon corps. Ça vient de mon nombril. Tu as trouvé la place, ça pourrait être juste ça. Le moment vient de là et ça pourrait être assez.

Notez que plusieurs entrevues ont été nécessaires pour accumuler suffisamment de descriptions de l'expérience pour réaliser une analyse des données adéquate (qui fera l'objet d'une publication ultérieure). À ce sujet Giorgi (1997) lui-même admet les difficultés de la description :

[il] est beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît de décrire les objets de vécu exactement tels qu'ils sont vécus. Il faut éviter les constructions et les explications [...], ainsi que les interprétations théoriques qui servent d'explication a priori. Le chercheur doit aussi empêcher les sujets de généraliser et d'être trop abstraits dans leurs descriptions initiales, et il évitera du mieux qu'il peut les remarques vagues et superficielles de leur part. C'est la raison pour laquelle la question que pose la recherche vise habituellement la description d'une expérience qui se rattache à une situation spécifique. Cela contribue à garder le sujet dans le concret. (p. 358)

Il précise aussi que les explications, les constructions et les interprétations « sont des façons de rendre compte du phénomène en fonction de facteurs extérieurs, alors que la description tente d'articuler le donné comme tel » (Giorgi, 1997, p. 350). Conséquemment, lors de la description de sa propre pratique, la pierre d'achoppement est de prendre du recul vis-à-vis de soi-même à chaque mot prononcé, de laisser l'expérience revivre en soi sans dire ce que l'on en pense (rationnellement) mais simplement dire ce que l'on ressent à son contact. Il y a là à la fois une sorte d'oubli de soi, de tout ce que l'on sait, au moment même où l'on veut justement décrire comment on vit une expérience soi-même. C'est comme s'il fallait se tenir dans un *entre-soi* et c'est peut-être l'une des raisons pour laquelle être chercheur écoutant des co-chercheurs décrivant leur expérience du phénomène est plus aisé pour certains (même si à

l'intérieur d'une recherche phénoménologique on peut être soi-même chercheur et sujet).

Faire parler un interprète de danse sur un sujet qu'il ne nomme pas souvent et qu'il vit momentanément un soir de spectacle, de stress ou de trac, est un défi formateur pour la chercheuse débutante que je suis. Parce qu'il faut le souligner, non seulement la danse est-elle éphémère mais l'état d'authenticité peut l'être encore plus : il peut ne durer que quelques secondes. Imaginez décrire un état qui ne dure qu'un instant ! Avec la phénoménologie comme guide, les entrevues, avaient donc pour but de ressusciter une mémoire incarnée où se trouvent les traces d'une expérience latente qui n'est que rarement dévoilée par la pratique en danse. L'intérêt d'utiliser la méthode phénoménologique de Giorgi est là : s'arrêter à un moment précis de la danse pour saisir ce qui se présente immédiatement, pour croquer l'authenticité sur le vif.

Vers une vision universelle

Finalement, la volonté de passer d'un questionnement personnel et expérimental à une vision universelle du sujet d'étude justifie l'utilisation de la méthode de Giorgi. En effet, elle permet de conserver la visée pratique fixée au départ pour comprendre l'interprétation autrement que par une accumulation de faits, d'observations externes, de témoignages ou de discours d'introspection ? En plaçant l'interprète dans un contexte de description il témoigne de son vécu donnant ainsi accès au sentiment d'authenticité qui l'habite. Mon étude ne cherche pas à juger de l'authenticité de l'interprète mais plutôt à regarder un état jugé authentique par l'interprète.

Entrer dans l'intimité d'une expérience jamais dite, ni décrite et la communiquer par le biais d'une recherche, est en soi un moyen de mieux saisir la pratique de l'interprétation en danse contemporaine. J'espère que l'application et les résultats de cette méthode produiront des effets dans la manière même d'appréhender l'interprétation via les états d'authenticité. La conviction qu'une description de l'état d'authenticité permettra d'étendre les résultats sur le travail de l'interprétation en général est fondée principalement sur les écrits de Sheets-Johnstone (1980, 1984). Cette dernière explique que toute la phénoménologie est basée sur l'expérience vécue d'un phénomène dont la description n'en altère en rien la globalité mais permet, au contraire, d'en saisir le sens dans sa totalité. Bien que ce soit un phénomène très concret, l'analyse descriptive de l'état d'authenticité fera jaillir le sens sur toutes les sphères entourant le phénomène en question. Le soutien de la pratique et de la

recherche devait pour moi se prolonger au-delà de l'intuition et prendre racine dans une méthode éprouvée et reconnue.

Pour des questions d'éthique, je ne peux ici en dire davantage sur le travail et les résultats d'analyse. C'est la raison pour laquelle, dans le cadre de cet article, je me suis arrêtée uniquement sur la première étape de la méthode phénoménologique de Giorgi qu'est la description.

Si l'histoire de la phénoménologie est embrouillée, incertaine ou obscure, l'autre revers de cette médaille en démontre toute la fécondité, la versatilité et la profondeur de sa vérité. Cela tient de sa particularité à être « sinueuse et tâtonnante : reprise constante, exploration à l'aveuglette, perpétuelle remise en question. La phénoménologie, peut-on dire, allie paradoxalement deux qualitatifs réputés exclusifs l'un de l'autre : méthodique et tâtonnant » (Thévenaz, 1966, p. 33). C'est là, à mon sens, toute sa complicité avec le travail du chercheur et de l'interprète en danse : méthodique dans la rigueur à travailler le corps, à le tenir prêt en toute circonstance et tâtonnant dans toute la recherche d'une expression à travers le mouvement, l'aléatoire et l'incertitude qu'impose ce métier. Les inépuisables authenticité et phénoménologie créent à elles seules un vaste lieu d'échanges, de rencontres et de réflexion et ce, malgré l'incontestable fait que la connaissance sera toujours insuffisante.

Notes

¹ Voir à la fin de la liste de références pour une légende des dictionnaires consultés

² *Un quart d'heure avant sa mort, il était encore en vie*. Cette chanson, composée par les soldats du maréchal français La Palice, signifie qu'il avait encore toute sa vigueur de combattant jusqu'à sa dernière heure (DPLI, 1996, p. 1457).

³ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « Dance exists at a perpetual vanishing point. At the moment of its creation it is gone... » (Siegel, 1972, p. 1).

⁴ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « authenticity is to be found in the "performer's imaginative conviction" » (Thomas, 2003, p. 127).

⁵ Citation de Fink dont la référence n'est pas donnée dans l'ouvrage de Dartigues.

⁶ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « little is done to aid them in knowing their personal body, or the layers of meaning that it can generate. The potential to integrate technique with corporeal authenticity is often left to the rehearsal process (where there is often not enough time), to serendipity or to the dancers to find on their own ; mostly it is simply ignored altogether » (Callison, 2000, p. 69).

Références

- Artaud, A. (1985). *Le théâtre et son double : suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard.
- Atkins, B., & Robert, P. (1993). *Le Robert & Collins senior*, (3e éd). Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Bachelor, A., & Joshi, P. (1986). *La méthode phénoménologique de recherche en psychologie*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Borie, M. (1989). *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique*. Paris : Gallimard.
- Bruce Baugh, L. (1986). *Art and authenticity*. Thèse de doctorat, Université de Toronto.
- Callison, D. (2000). Personal bodies : Judith Koltai and the evolution of authentic movement practice. Dans *Actes du colloque international Dancing in the millennium* (pp. 69-74). Washington : George Washington University.
- Dartigues, A. (1972). *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* Toulouse : Privat.
- Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche*. Montréal : Guérin Universitaire.
- Fortin, S. (1996, été). L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse. *Nouvelles de danse*, 28, 15-30.
- Giorgi, A. (1971). *Duquesne studies in phenomenological psychology*. Pittsburgh : Duquesne University Press.
- Giorgi, A. (1997). De la méthode phénoménologique utilisée comme mode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation. Dans J. Poupart (Éd.), *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques* (pp. 341-364). Montréal : Gaétan Morin.
- Horton Fraleigh, S. (1987). *Dance and the lived body : a descriptive aesthetics*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Horton Fraleigh, S. (1999). *Dancing into darkness : butoh, zen and Japan*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Janicaud, D. (1998). *La phénoménologie éclatée*. Paris : L'Éclat.

- Jourde, P. (2001). *Littérature et authenticité : le Réel, le Neutre, la Fiction*. Paris : L'Harmattan.
- Larousse (Éd.). (1977). *Dictionnaire encyclopédique Larousse : en couleurs*. Paris : Club France Loisirs.
- Larousse, P. (Éd.). (1996). *Le petit Larousse illustré*. Paris : Librairie Larousse.
- Larousse, P. (Éd.). (1995). *Le petit Larousse grand format*. Paris : Librairie Larousse.
- Larousse, P., & Auge, P. (1928-1933). *Larousse du XXe siècle : publié sous la direction de Paul Auge*. Paris : Larousse.
- Le Moal, P. (Éd.). (1999). *Dictionnaire de la danse (sous la direction de Philippe Le Moal)*. Paris : Larousse.
- Leigh Foster, S. (2001). Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine. *Protée : théories et pratiques sémiotiques*, 29(2), 25-37.
- Lion, E. (2001). *Entrevue avec Diane Leduc*. Document inédit. Montréal.
- Loupe, L. (2000). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- Rouquet, O., & Baudoin, E. (1991). *Les pieds à la tête*. Paris : Recherche en mouvement.
- Sheets-Johnstone, M. (1980). *The phenomenology of dance*. New York : Books for Libraries.
- Sheets-Johnstone, M. (1984). *Illuminating dance : philosophical explorations*. Lewisburg (Penn.) : Bucknell University Press.
- Siegel, M. (1972). *At the vanishing point : a critic looks at dance*. New York : Saturday Review Press.
- Thévenaz, P. (1966). *De Husserl à Merleau-Ponty : qu'est-ce que la phénoménologie ?* Neuchâtel, Suisse : Éditions de la Baconnière.
- Thomas, H. (2003). *The body, dance and cultural theory*. Hampshire : Palgrave Macmillan.

Liste de légendes des dictionnaires

DD : Dictionnaire de la danse

DLA : Larousse du Xxiè siècle, éd. 1931, Paris : Librairie Larousse.

DPL : Le petit Larousse grand format, éd. 1995, Paris : Librairie Larousse.
DPLI : Le petit Larousse illustré,
DRC : Le Robert & Collins senior,
LEC : Larousse encyclopédique en couleurs,

Diane Leduc est en fin de parcours du doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse consiste à poser un regard phénoménologique sur 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