

La danse comme objet anthropologique et philosophique.
Dialogue d'Anne Cazemajou et Paule Gioffredi¹

Paule: Au point de départ de notre dialogue, il y a des intérêts communs. Je t'ai en effet proposé cet échange en sachant qu'il reposerait sur notre goût partagé pour la danse contemporaine, mais aussi pour la philosophie en général (puisque tu as suivi un cursus de philosophie jusqu'en maîtrise), et pour Merleau-Ponty en particulier.

Anne: Nous avons aussi découvert en dialoguant que nous avons un processus de recherche commun, ancré dans notre expérience, de spectatrice pour toi et d'élève de cours de danse pour moi, avec une visée universelle ou tout au moins de généralisation.

Paule: Pourtant le dialogue s'est avéré un petit peu compliqué, et, cherchant à comprendre cette difficulté persistante, nous avons progressivement repéré au moins trois raisons à cela. D'une part, malgré nos intérêts communs, nous avons choisi des objets de recherche de natures profondément différentes. Ma thèse de philosophie, pour le moment intitulée *Vers une philosophie radicale de la danse contemporaine*, porte sur des « objets » artistiques, des œuvres chorégraphiques contemporaines.

Anne: Quant à ma thèse, intitulée *Danse, transmission et invention du corps. Autour du projet pédagogique de Toni D'Amelio (Ecole Peter Goss)*, et inscrite dans le champ de l'anthropologie de la danse, elle porte sur des sujets et sur des expériences corporelles.

D'autre part, l'accès à nos objets de recherche se fait au travers de démarches différentes : j'ai un terrain. En effet, comme le souligne Georgiana Gore², « que le trait particulier de l'ethnographie de la danse soit le travail de terrain demeure un truisme ». Par ailleurs, « le terrain est un espace conceptuel et non pas empirique, dont l'emplacement et les frontières sont générées de manière ethnographique. La manière dont on se représente le terrain définit les modalités à travers lesquelles la culture de danse est interprétée, puisque le terrain et la culture sont généralement conçus comme coextensifs dans plusieurs sinon toutes leurs dimensions ». Le terrain, situé dans le temps et dans l'espace, possède donc un statut épistémologique et méthodologique central. Ainsi, je *construis* mon terrain, à partir duquel je peux faire émerger et construire mon objet de recherche.

Paule: En ce qui me concerne, je n'ai pas à proprement parler de « terrain » et je ne dirais pas non plus que je cherche à construire mon objet, même si je dois le déterminer, en préciser les contours. Si je suis uniquement spectatrice de pièces de danse contemporaine visibles en Ile-de-France, c'est pour des raisons contingentes, et je ne juge pas nécessaire de problématiser cette restriction géographique, elle est ma voie d'accès à l'art que j'étudie, une dimension de la situation dans laquelle cette danse vit et se montre. Je ne vois évidemment pas toutes les pièces programmées, mais encore une fois j'envisage ce que je découvre comme une fenêtre ouverte sur les dynamiques d'un art à un moment. De plus, la danse contemporaine m'apparaît comme un objet qui a existé, existe et existera sans moi, une réalité donnée ou offerte à la collectivité. Donc j'essaie de le laisser se dévoiler depuis cette situation à laquelle je participe.

Anne: Enfin, il n'a pas toujours été facile d'identifier les points communs de nos démarches car la spécificité des paradigmes scientifiques à travers lesquels nous les envisagions se sont révélés difficiles à articuler les uns aux autres et peu propices à l'élaboration d'une pensée commune. C'est-à-dire que les questions que nous avons tendance à nous poser l'une à l'autre

¹ Ce dialogue a été prononcé lors du quatrième atelier des doctorants en danse, le 7 novembre 2008.

² GORE, Georgiana. "Textual Fields : Representation in Dance Ethnography". In Buckland, Theresa (ed.), *Dance in the Field*, London: Macmillan, 1999, p.210. (TdA).

appartenaient au champ de réflexion de chacune de nos disciplines, la réponse ne pouvant pareillement avoir de sens que prise dans le contexte de chaque discipline spécifique.

Paule: En raison de ces difficultés, auxquelles s'ajoutait le fait que nous habitons dans deux villes très éloignées l'une de l'autre, ce dialogue se limite à la présentation et l'esquisse de pistes qui nous sont apparues mais que nous n'avons pas pu approfondir.

Anne: Pour commencer, peux-tu nous préciser ton sujet de thèse et ta problématique?

Paule: En proposant d'aborder la danse contemporaine à travers une « philosophie radicale », je me place d'emblée dans le sillage de la philosophie de Merleau-Ponty. Pour ce dernier, la radicalité désigne une interrogation se retournant sur elle-même, se prenant elle-même pour objet. Il s'agit donc pour moi à la fois de tenter de penser un art délaissé par la philosophie et de m'interroger sur la possibilité et les modalités d'une telle philosophie de la danse. J'aborde les œuvres chorégraphiques contemporaines depuis le problème de leur articulation à la philosophie : je me demande s'il est possible de les prendre en charge philosophiquement, comment et pourquoi le faire.

Pour cela, je pars d'un constat paradoxal. Les œuvres chorégraphiques contemporaines semblent constituées d'éléments positifs déterminés – comme des corps en mouvement, de l'espace et du temps, un décor, des lumières, des costumes – et pourtant elles mettent dans l'embarras celui qui les interroge et tente de les penser car elles échappent : qu'est-ce qui fait l'œuvre (les danseurs ? leurs mouvements ? la lumière qui les rend visibles ? la musique qui les porte et les enveloppe ?), qu'y a-t-il en elle à percevoir et à saisir, comment ne pas la manquer (en suivant toutes les représentations ? en se mettant à la place des danseurs ?) ? Mon point de départ est donc celui d'une facticité (au sens technique, phénoménologique, de ce qui est effectif, donné là, de l'ordre du fait) artistique qui ne cesse d'échapper dans une constellation de faits et d'idées éclatant indéfiniment.

Mon hypothèse est que ces événements chorégraphiques contemporains mettent en œuvre l'étonnement et l'interrogation mêmes qui caractérisent l'existence humaine, son mode d'être au monde, et que la philosophie réitère, énonce et prend en charge à sa façon. Ces œuvres manifesteraient la dimension exploratrice et créatrice de l'existence et dévoileraient l'enracinement de cette dimension dans le rapport moteur du corps au monde. Alors, pour la philosophie, s'articuler à la danse contemporaine consisterait à renouer avec son enracinement moteur et les sources mêmes de sa dynamique interrogative.

Enfin, il s'agit pour moi de montrer que Merleau-Ponty offre un univers conceptuel qui permet de penser cette problématique et cette hypothèse, donc de construire et de nourrir une philosophie radicale des pièces chorégraphiques contemporaines.

Et toi Anne, quel est ton sujet? Et comment présenterais-tu ta problématique?

Anne: Je m'intéresse à la transmission de l'expérience corporelle en danse contemporaine, telle qu'elle est vécue par les élèves, dans le cadre de l'enseignement de Toni D'Amelio à l'Ecole Peter Goss (Paris 10^e). La spécificité de cet enseignement consiste en une longue préparation corporelle basée sur le yoga Iyengar. Destiné à des adultes amateurs de bon niveau, il m'a intéressé de par la dynamique de transmission engagée au moment de cette étude auprès d'élèves impliqués dans cet enseignement (comprenant plusieurs cours hebdomadaires et plusieurs stages intensifs annuels) depuis plusieurs mois à dix ans. Je précise que si j'ai moi-même assidûment fréquenté ce cours (en tant qu'élève) entre l'automne 2000 et l'automne 2004, mon travail de terrain (en tant que chercheuse) concerne plus précisément la période comprise entre l'automne 2003 et l'automne 2006.

Je m'intéresse principalement au travail préparatoire inspiré du yoga Iyengar, qui compte pour les deux premiers tiers du cours de danse. Ce travail est organisé à partir de démonstrations, basé sur des injonctions à faire et à sentir, étayé par un toucher qui s'apparente au modeler, et

articulé autour de moments de « réflexivité analytique »³ qui mettent en œuvre une « véritable rationalisation du mouvement »⁴. Je tente de comprendre comment les élèves en viennent peu à peu à réinsérer cette dimension descriptive et prescriptive des exercices dans une expérience corporelle subjective, dont l'enjeu est manifeste dans les entretiens. C'est donc la question de cette expérience corporelle, de sa nature et des modalités de sa construction, qui est au centre de mes interrogations.

Après avoir mené, transcrit et analysé des entretiens d'explicitation avec les élèves, je fais l'hypothèse que cette construction de l'expérience corporelle est opérée par un phénomène de croyance (entendu comme « disposition à agir »³), articulé autour d'une dialectique du dire et du faire, et qu'elle est avant tout expérience de la perception.

En effet, les explications savantes déployées par l'enseignante, les consignes et les descriptions « en terme de sensations kinesthésiques »⁵ et de références anatomiques représenteraient, d'après les élèves, un savoir adéquat aux postures et aux sensations visées. La « précision », le « nombre », la « richesse », la « qualité » des indications fournies par Toni permettraient d'atteindre et de révéler *Le corps*, un « corps idéal » tel qu'il est décrit par Susan Foster dans « Dancing bodies »⁶.

Or, de par les multiples « choses à faire » et « à penser », de par les « efforts » et la « concentration » exigée, c'est finalement comme « rythme » et comme « investissement d'énergie »⁷ qu'opère l'accumulation des consignes. C'est avant tout un travail de la perception qui s'impose, une mise en jeu corporelle qui fait surgir les sensations comme événements sensoriels, toujours imprévisibles.

Je propose alors que le lieu de déploiement de cette expérience correspond à l'« espace potentiel » ou « aire intermédiaire d'expérience », telle qu'elle a été conceptualisée par le psychanalyste Winnicott⁴. Celle-ci définit un espace de jeu et de transition entre « le monde du dedans » et « la réalité extérieure (partagée) », qui les maintient à la fois séparés et reliés⁵. C'est également « l'aire de toutes les expériences satisfaisantes », qui autorise un « mode créatif de perception » et « grâce auxquelles l'individu peut retrouver des sensations intenses et par le fait même la conscience d'être vivant »⁸.

Paule: Pour terminer cette introduction, précisons également ce qui fait la spécificité de nos travaux de recherche au sein de nos disciplines respectives.

Pour ce qui concerne ma thèse, il me semble assez hétérodoxe dans le champ philosophique de s'appuyer sur la pensée d'un philosophe pour interroger un objet que cet auteur n'a pas lui-même envisagé. Certes, certaines problématiques abordées par Merleau-Ponty sont aussi soulevées par la danse contemporaine, mais il demeure périlleux d'introduire des œuvres chorégraphiques dans un univers conceptuel qui n'a pas été construit pour elles.

D'autre part, je voudrais insister sur le fait que je travaille sur l'apparaître même des œuvres, et non sur ce qui entoure l'événement du spectacle, et le permet d'ailleurs. Je ne travaille donc

³ FAURE, Sylvia. Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse. Paris : La Dispute, 2000, p.196.

⁴ Ibidem.

⁵ Voir DE CERTEAU, Michel. « Une pratique sociale de la différence : croire ». In *Faire croire : Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVIe siècles*. Actes de la Table ronde organisée par l'Ecole française de Rome, Rome : Collection de l'Ecole française de Rome, 1981, pp.363-383.

⁶ Voir GOLDFARB, Lawrence Wm. *Articuler le changement*. Paris : Editions du Temps Présent, 1998, p.130.

⁷ FOSTER Susan Leigh. «Dancing Bodies». In Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion*. New cultural studies in dance. Durham & London: Duke University Press, 1997, pp. 235-257.

⁸ Voir NESS, Sally Ann. «Dancing in the field: notes from memory». In Foster, Susan Leigh (ed.). *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*. London ; New-York : Routledge, 1996, pp.129-144.

⁴ Voir WINNICOTT, Donald Woods. *Jeu et Réalité*, Paris : Gallimard, 2002.

⁵ Winnicott évoque également dans *Jeu et Réalité*, op. cit., p.47, la « tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors », et affirme : « nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.). Cette aire intermédiaire est en continuité directe avec l'aire de jeu du petit enfant "perdu" dans son jeu ».

⁸ WINNICOTT, Donald Woods. *L'enfant et sa famille*, « Le monde à petite dose », Paris : Payot, 1971, p.75-81

pas sur le processus de création, ni sur l'expérience des danseurs, ni sur les lectures et propos des chorégraphes, ni sur les institutions culturelles... qui sont, je crois, des questions plus fréquemment étudiées que celles soulevées par les œuvres en elles-mêmes.

Et toi Anne, quelles sont les spécificités ou les originalités de ton travail de thèse?

Anne: L'implication sur le terrain fait la spécificité de ma démarche, puisque j'ai suivi de manière assidue les cours et les stages de Toni D'Amelio pendant presque cinq ans, dont trois ans avant de décider d'en faire le terrain de ma recherche. Contrairement à la méthode ethnographique classique qui s'interroge sur un Autre porteur d'altérité absolue, ma posture d'*insider* de la danse (celui qui interroge sa propre pratique dans son propre groupe et pays d'origine), m'inscrit donc dans une « endo-ethnologie »⁹.

D'autre part, j'expérimente dans ce travail la technique de l'entretien d'explicitation développée par Pierre Vermersh, auprès duquel je me suis formée lors de plusieurs stages.

Paule: Et c'est parce que nos recherches nous semblent spécifiques que nous tenons à ce que ce dialogue demeure celui de deux jeunes chercheuses, ne représentant qu'elles-mêmes, et non **de** deux disciplines par exemple.

Anne: En premier lieu s'est posée la question du regard, de la manière dont nous abordions notre objet et construisions notre posture de chercheuse.

Pour ma part, je me situe à rebours de la démarche traditionnelle, dans laquelle le choix d'un terrain inconnu ou mal connu rend nécessaire une immersion sur le terrain avec le groupe étudié. C'est en effet ce processus d'acculturation qui permet au chercheur de saisir le point de vue des acteurs depuis l'intérieur. A l'inverse, la manière dont je me suis trouvée « collée » au terrain, incapable de trouver la distance nécessaire à toute faculté d'analyse, m'a obligée à traverser un long processus de désacculturation, d'objectivation de mon terrain et de ma propre expérience. L'enjeu a consisté à transformer le cours de danse en terrain de recherche, et ma posture d'élève en posture de chercheuse. Cela explique que la première partie de ma thèse, dans laquelle je relate ce processus d'objectivation, soit écrit à la première personne, alors que j'utilise ensuite le traditionnel « nous » du chercheur.

Et toi Paule, que fais-tu de ton expérience de spectatrice dans ta thèse ? Parles-tu à la première personne ?

Paule: J'emploie moins ce pronom pour renvoyer à moi comme individu que pour rappeler que toute expérience, perceptive comme intellectuelle, se fait depuis une inscription. Je ne le nourris pas de commentaires me concernant, il marque simplement une place, une perspective depuis laquelle s'interroger et penser.

D'ailleurs, quand je regarde les spectacles de danse, je me place pareillement au-delà ou plus précisément en deçà de moi-même, comme élément du public que le spectacle que je regarde constitue et qui va lui-même à la rencontre de ce spectacle. En m'inventant un regard philosophique sur la danse, j'ai choisi cette posture phénoménologique de Merleau-Ponty qui assume la singularité mais n'y enferme pas, n'envisageant pas le solipsisme comme premier ni l'individualité comme séparation stricte, absolue. Je me situe dans cette humanité dont le philosophe dit qu'elle « *n'est pas une somme d'individus, une communauté de penseurs dont chacun, dans sa solitude, soit assuré d'avance de s'entendre avec les autres parce qu'ils participeraient tous de la même essence pensante. Elle n'est pas davantage, bien entendu, un seul Être où la pluralité des individus serait fondue et destinée à se résorber. Elle est par principe en porte à faux : chacun ne peut croire qu'à ce qu'il reconnaît pour vrai intérieurement – en même temps chacun ne pense [...] que déjà pris dans certains rapports*

⁹ J'emprunte l'expression à Jean-Pierre OLIVIER DE SARDAN dans « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue Française de Sociologie* 41-3, p.430.

*avec autrui [...]»¹⁰ En concluant que l'accord des individus demeure une tâche, une exigence, Merleau-Ponty n'en affirme pas moins que l'humanité résonne en chacun comme un appel à la poursuite d'un accord, d'une entente dont on ne peut se passer, qui ne peut ni être ni n'être pas. « *Le courage est de s'en rapporter à soi et aux autres en tant qu'à travers toutes les différences des situations physiques et sociales, ils laissent tous paraître dans leur conduite même et dans leurs rapports mêmes la même étincelle qui fait que nous les reconnaissons, que nous avons besoin de leur assentiment ou de leur critique, que nous avons un sort commun.* »*

Je ne cherche donc pas à renoncer à moi-même, tout en conservant l'exigence de me « mettre à l'école de la perception », pour reprendre une expression de Merleau-Ponty, et d'accéder aux œuvres telles qu'elles se donnent, viennent à la rencontre du public. Pour cela j'effectue *l'époque* merleau-pontyenne, c'est-à-dire une réduction phénoménologique nécessairement inachevée qui invite à mettre en suspens ses attentes et affirmations, et laisse le monde et, en ce qui me concerne, les pièces de danse contemporaine indiquer les modalités de leur réception, leur perception. Face à des œuvres chorégraphiques, s'agissant de création, j'admets facilement ignorer ce que sera le spectacle et comment il peut se recevoir, j'évite donc de le sommer de se montrer à moi ; je donne finalement sa chance à la faculté d'étonnement. Cette réduction consistant à se faire ignorant face à l'œuvre et à être prêt à tous les apprentissages est bien évidemment le résultat d'un véritable travail critique, dans le but de réapprendre à voir : une fois encore aucune illusion d'un prétendu « retour » à l'innocence n'est ici en jeu, l'intention est davantage de laisser les difficultés et les surprises surgir, de ne pas choisir d'avance les problèmes et les solutions que l'on autorisera. C'est une réduction qui se sait et se veut inachevée, dans laquelle il serait absurde de refuser ce qui me constitue ici et maintenant comme individu existant. Hors de l'existence individuelle, il est impossible de recevoir quelque œuvre d'art que ce soit, et la mise en œuvre de la réduction se sait résulter d'une culture et de choix. Cependant, il s'agit de laisser à l'œuvre l'occasion de se manifester et de m'orienter, d'admettre qu'elle n'est pas le simple effet d'une activité constituante de la part du sujet que je suis.

Et toi Anne, comment as-tu procédé pour regarder et finalement pour voir les cours de danse sur lesquels tu as fait porter ta recherche?

Anne: D'une part, en lieu et place de la traditionnelle observation participante, il m'a fallu traverser plusieurs postures successives dans le but de parvenir à une objectivation de mon terrain : de la participation totale, j'ai glissé vers la participation observatrice, puis vers la simple observation. Usant alternativement d'une attention flottante et d'un regard plus focalisé, j'ai observé et pris des notes, émettant des hypothèses que je cherchais à développer par des lectures théoriques puis retournais tester sur le terrain. A deux reprises, j'ai également entrepris de filmer, expérimentant la difficulté relative à cet apprentissage du voir. En effet, lors de ma première tentative, mon regard est resté focalisé sur les mouvements des élèves. Cela me permettait, kinesthésiquement parlant, de continuer à danser avec eux, et trahissait la manière dont je demeurais collée à ma posture d'élève. Ce n'est qu'un an plus tard, lors d'une deuxième tentative, qu'un autre plan de réalité a commencé à transparaître, et que la caméra est devenu un formidable moyen d'introduire de la distance. Le temps s'est donc révélé être un facteur primordial dans ce processus, continuant à agir après ma sortie du terrain.

D'autre part, j'ai effectué avec les élèves des entretiens d'explicitation. En effet, si l'entretien sociologique classique consiste à « faire parler les acteurs *autour* du sujet »¹¹, la technique de l'entretien d'explicitation s'attache à la verbalisation descriptive du vécu de l'action. Elle travaille ainsi à partir d'un moment vécu spécifié, dont le choix est laissé à la

¹⁰ Cette citation et la suivante : Merleau-Ponty *Causeries*, 1948, Paris, Seuil, 2002, pp.49-51.

¹¹ KAUFMANN, Jean-Claude, *L'entretien Compréhensif*, Paris : Nathan, 1996, p.44.

discrétion de l'interviewé, et se déroule au travers d'une activité mentale particulière : l'évocation¹². La technique consiste ensuite, grâce à un guidage et des formats de questions très spécifiques, à « élucider » les propos de l'interviewé, « c'est-à-dire mettre à jour le déroulement de l'action à un degré de finesse donné de la description »¹³. Elle permet donc de revenir au lieu même du déploiement de l'expérience des acteurs, pour en interroger le vécu de manière extrêmement fine.

Je pensais en effet qu'en permettant aux élèves de verbaliser ce qui était en jeu pour eux dans cette expérience de transmission, j'éviterais de substituer mon expérience à la leur et de réduire mon objet de recherche à des catégories pré-établies. C'est donc à partir de ce qu'ils ont abordé, mis en lumière par mon expérience de terrain et mes observations, que j'ai commencé à dégager mes premières hypothèses de recherche.

Paule : Il semble donc que pour que ton objet « émerge », pour reprendre tes mots, pour « faire émerger » ton objet¹⁴, tu pars de l'étude de ce qu'il y a de plus singulier, des expériences propres à certains individus et à certains moments. Comment produis-tu un discours scientifique, à portée et à valeur générales, à partir de cette exploration de la singularité?

Anne : D'une part, l'objet se dessine effectivement à travers le travail d'objectivation progressive que je viens d'évoquer. C'est-à-dire que la prise en compte de ma subjectivité me permet d'appréhender les choses de manière plus objective¹⁵. D'autre part, mon objet m'est donné par les élèves, au travers des entretiens. Comme le rappelle D. Williams, la première leçon anthropologique est que « la théorie doit venir des gens auxquels une danse donnée appartient »¹⁶. Ce sont donc les moments sur lesquels les élèves choisissent de revenir qui orientent et guident mon travail de recherche. Ce qui revient spontanément est en effet souvent le plus saillant, digne à ce titre d'être interrogé plus avant. Mais à partir de ces expériences subjectives et singulières, c'est l'expérience corporelle telle qu'elle existe dans le monde et peut être donnée à vivre non seulement par tout danseur, mais par tout être humain, que j'explore et qui m'intéresse. Pour le dire autrement, ces expériences singulières participent *en structure* de l'expérience corporelle en général.

Et toi, as-tu défini un corpus d'œuvres ? Et comment peux-tu produire un discours général à partir des œuvres chorégraphiques singulières que tu vois à un moment donné seulement et en certains lieux ?

Paule : Je n'ai finalement pas souhaité définir de corpus. Comme je le suggérais au début de ce dialogue, il me semble qu'un art est dans ses œuvres, et non le résultat d'une somme d'œuvres ni une moyenne statistique. C'est ce que Merleau-Ponty nomme la partie totale : le général, le commun serait premier, et l'individuel, le singulier serait second, se phénoménalisant par différenciation. La réalité *est* avant même d'être faite de ceci et de cela. Donc je cherche dans chaque œuvre à laquelle j'ai accès les enjeux artistiques et

¹² VERMERSCH, Pierre écrit dans « Approche du singulier », *Expliciter* n°30, 1999, p.6 (en accès libre sur www.expliciter.fr) que l'évocation consiste en une « présentification du moment passé », ou encore une « représentation vivante du vécu passé ».

¹³ VERMERSCH, Pierre, *L'entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux : ESF, 2004, p. 120.

¹⁴ La phénoménologie quant à elle ne cherche pas à faire émerger son objet, à le construire, mais à le laisser apparaître, comme le rappelle clairement Henri Maldiney : « une phénoménologie n'invente pas son objet. Elle doit le rencontrer là où il est, découvrir le sol phénoménal sur lequel il se laisse apercevoir. » (*L'art. L'éclair de l'être*, Chambéry, Ed. Comp'act, 2003, p.237)

¹⁵ GHASARIAN, Christian écrit (*op. cit.*, p.11) : « A trop vouloir ignorer sa subjectivité, l'ethnologue risque de fausser ses résultats. (...) La prise en considération des faits subjectifs favorise, au lieu d'anéantir, l'objectivité du travail ». LAPLANTINE, François écrit par ailleurs dans *La description ethnographique*, Paris : Nathan, 2002, p.24 : « S'inclure non seulement socialement, mais subjectivement fait partie de l'objet scientifique que nous cherchons à construire, ainsi que du mode de connaissance caractéristiques du métier d'ethnologue »

¹⁶ WILLIAMS, DRID. *Anthropology and the dance. Ten lectures*. Chicago : University of Illinois Press, 2004, p.23.

philosophiques qu'elle soulève et manifeste, les problèmes qu'elle pose et que les autres œuvres abordent aussi, quoique différemment. Bien sûr je ne vais pas prendre en charge tous les enjeux de la danse contemporaine, je ne vais même certainement parler que d'une certaine danse contemporaine, celle qui appelle la problématique articulation des œuvres chorégraphiques au questionnement philosophique, mais je pense pouvoir assumer ce parti pris sans désigner un ensemble de chorégraphes ou de spectacles car mon propos porte au-delà de telles ou telles pièces à partir desquelles ma pensée s'est élaborée.

Anne: Mais c'est également comme cela que j'appréhende la validité de mes entretiens : encore une fois, les différents moments abordés par les interviewés sont *en structure* équivalents et représentatifs du cours de danse. Il en est de même des moments-types du cours de danse que je décris dans ma thèse et à partir desquels je développe mon analyse. Ce sont ces exemples singuliers qui me permettent de saisir les enjeux de manière générale. Je ne formule cependant pas les choses de la même manière que toi, puisque pour moi, mon travail de recherche produit « un savoir qui façonne *une (ou des) version(s) de la réalité* »¹⁷. Je ne vise donc pas *La réalité* au sens absolu, mais la réalité vue sous une certaine perspective.

Et toi, que fais-tu des œuvres dans ta thèse ? T'appuies-tu sur des exemples précis ? Quel est leur statut ?

Paule: Les œuvres interviennent comme des exemples, mais des exemples fondateurs. Ma pensée s'étant élaborée à partir de leur étude, j'analyserai dans ma thèse les extraits qui me semblent particulièrement clairs pour comprendre ce que je cherche à penser ou à mettre en exergue. J'espère aussi que certains de ces extraits seront visibles sur un DVD accompagnant mon texte. D'ailleurs, sur le modèle phénoménologique, ma pensée n'advient qu'à travers la description. Il ne s'agit pas d'expliquer pourquoi la danse apparaît telle qu'elle apparaît, ni de comprendre comment elle se manifeste, mais de décrire des séquences chorégraphiques pour penser les enjeux qu'elles mettent en œuvre, les problèmes dans lesquels, étonnamment, la danse se donne au public.

Anne: Plus je t'écoute, et plus nos démarches respectives m'apparaissent proches, bien que nos manières de les conceptualiser diffèrent. En effet, dans tout travail de recherche anthropologique, c'est seulement à partir et au travers d'une description ethnographique fine que l'on peut espérer saisir les enjeux majeurs du terrain. C'est en ce sens que Clifford Geertz, représentant le plus éminent de l'anthropologie interprétative, conceptualise son idée de « thick description » ou « description dense », refusant de distinguer explication et description, description et analyse, analyse et explication.

Paule: Mais outre ton travail d'observation et d'entretiens qui te permettent de « faire émerger » ton objet, que fais-tu de tes lectures, que t'apportent-elles et que deviennent-elles dans ta thèse?¹⁸

¹⁷ GHASARIAN, Christian. *Op. cit.* p.13 (à propos de l'anthropologue) : « Son savoir n'est pas une copie des réalités existant objectivement à l'état brut, mais un savoir qui façonne une (ou des) version(s) de la réalité ».

¹⁸ Remercions ici Marie Bardet pour nous avoir indiqué l'intérêt de la position proposée par Deleuze sur cette question. Il écrit dans « Les intellectuels et le pouvoir » (entretien avec Foucault, *L'Arc*, n°49, 2^e trimestre de 1972) : « *Nous sommes en train de vivre d'une nouvelle manière les rapports théorie-pratique. Tantôt on concevait la pratique comme une application de la théorie, comme une conséquence, tantôt, au contraire, comme devant inspirer la théorie, comme étant elle-même créatrice pour une forme de théorie à venir. De toute façon, on concevait leurs rapports sous forme d'un processus de totalisation, dans un sens ou dans l'autre. Peut-être que, pour nous, la question se pose autrement. Les rapports théorie-pratique sont beaucoup plus partiels et fragmentaires. D'une part, une théorie est toujours locale, relative à un petit domaine, et elle peut avoir son application dans un autre domaine, plus ou moins lointain. Le rapport d'application n'est jamais de ressemblance. D'autre part, dès que la théorie s'enfonce dans son propre domaine, elle aboutit à des obstacles, des murs, des heurts qui rendent nécessaire qu'elle soit relayée par un autre type de discours (c'est cet autre type qui fait passer éventuellement à un domaine différent). La pratique est un ensemble de relais d'un point théorique à un autre, et la théorie, un relais d'une pratique à une autre.* » (*Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, collection Quarto, 2001, p.1175).

Anne: Les théories interviennent à différents niveaux : dans un premier temps, elles me permettent de construire mon terrain et ma posture. C'est en ce sens que je suis parvenue à conceptualiser mes postures de danseuse et de chercheuse comme deux niveaux de construction de l'objet, ou encore à donner à mon engagement sur le terrain un statut épistémologique. Dans un deuxième temps, à partir de ce qui a commencé à émerger du terrain et des entretiens, les théories me permettent de construire mon objet, dans un aller-retour incessant entre mes données et la théorie. Comme le souligne Ghasarian, il s'agit là d'une pratique « toujours empirique et expérimentale », qui « ne connaît aucune recette »¹⁹. C'est un processus tout autant qu'un produit.

Et toi, ton regard est-il construit dès le départ par la théorie de Merleau-Ponty ?

Paule: Je ne crois pas dans la mesure où mon intention de montrer que les concepts de ce philosophe sont pertinents pour penser certains enjeux de la danse contemporaine n'intervient que dans un second temps. J'ai même commencé ma recherche en effectuant un travail d'oubli, de mise en suspens de la pensée de Merleau-Ponty. Travail effrayant mais nécessaire que j'ai tenté de restituer ici même lors du premier atelier des doctorants. Il me paraissait indispensable, pour apprendre à voir la danse avec un regard de chercheuse en philosophie, de la laisser apparaître sans chercher absolument, systématiquement et d'emblée à lui faire « dire » des choses « exploitables » dans le cadre d'une thèse. Chercher c'est d'abord ignorer. Cependant, bien sûr, je ne « tombe » pas sur Merleau-Ponty par hasard. J'ai passé mes premières années d'études, en lettres modernes comme en philosophie, à la recherche de systèmes théoriques qui me permettraient de commencer à penser la danse que je pratiquais depuis longtemps et allais voir dans les salles de spectacle parisiennes. Après ma maîtrise, j'ai renoncé aux premières pistes que j'avais découvertes concernant une articulation de la danse contemporaine avec la pensée de Nietzsche, et j'ai consacré mon DEA à une analyse de la philosophie merleau-pontyenne de la motricité. Ainsi, j'ai pu confirmer mon intuition selon laquelle ce philosophe pensait des problématiques centrales pour la danse, comme la visibilité du corps, la sédimentation de savoirs dans le corps ou l'existence d'un « *logos* du monde esthétique » (expression de Husserl reprise et repensée par Merleau-Ponty).

Je dois préciser que Merleau-Ponty est aussi un objet de ma thèse. Mes recherches portent également sur les textes et la façon de les lire. Pour que ma thèse soit une thèse de philosophie à part entière, je crois qu'elle doit s'adresser aux merleau-pontyens et montrer ce que mon travail peut apporter à la compréhension de la pensée de ce philosophe.

Et en ce qui te concerne, à qui s'adresse ta thèse? Qu'est-ce que tu veux apporter avec ton travail de recherche?

Anne: Avec ce travail de thèse, je m'inscris dans un courant anthropologique regroupant des chercheurs qui travaillent sur leur propre pratique dans leur propre pays et groupe d'origine, ce qui pose des problèmes épistémologiques particuliers. C'est d'ailleurs sur cette thématique que je suis intervenue lors du CORD²⁰ de novembre 2006 en Arizona, autour d'une table ronde organisée par la chercheuse canadienne Dena Davida. J'espère ainsi pouvoir apporter de nouveaux éléments concernant les conditions de possibilité d'une telle anthropologie du proche.

D'autre part, l'expérimentation que j'ai menée avec les entretiens d'explicitation me semble pouvoir être réinvestie dans d'autres recherches concernant les pratiques corporelles. En effet, si de nombreux chercheurs pensent encore que les entretiens s'improvisent et relèvent d'un cadre conversationnel, la technique d'explicitation montre au contraire que cela s'apprend et peut même se révéler contre-intuitif. Elle permet alors d'accéder à des données plus fines et plus proches de l'expérience vécue, d'interroger et d'approfondir d'autres types

¹⁹ *Op. cit.*, p.8

²⁰ CORD : Congress of Research on Dance

d'expériences en danse.

Enfin, concernant l'étude de la transmission, j'espère alimenter un versant qui a été moins étudié et qui concerne celui de la réception, des élèves et des danseurs plutôt que du professeur ou du chorégraphe.

Et toi, ne t'adresses-tu qu'aux merleau-pontyens ?

Paule: Non, d'ailleurs je ne me positionne pas comme une spécialiste de Merleau-Ponty puisque mon objet de recherche est la danse contemporaine avant d'être telle œuvre philosophique, et heureusement car l'œuvre et les inédits de ce philosophe sont déjà très commentés par de brillants historiens de la philosophie. J'espère donc aussi apporter à la philosophie de l'art les moyens et le désir de se pencher sur la danse contemporaine, ou du moins contribuer à inscrire cette danse au nombre des arts que l'esthétique ne peut ignorer. J'aimerais enfin m'adresser aux chercheurs en danse pour essayer d'indiquer comment Merleau-Ponty permet de penser la danse, pour éclairer le sens de ses concepts et la façon dont ils peuvent s'inscrire dans une réflexion sur la danse contemporaine.

Enfin, et pour conclure, que penses-tu que ce dialogue, dans lequel tu t'es généreusement laissée embarquer, a pu nous apporter ?

Anne: Je pense que ce dialogue nous a permis de clarifier nos démarches respectives dans le cadre de nos champs de réflexion propres. Mais il nous a également permis de réaliser qu'au-delà de la spécificité de nos paradigmes scientifiques, nos démarches étaient à plusieurs égards assez proches. Notamment, concernant la question du général et du singulier qui nous a beaucoup préoccupées, il me semble que nous parlons finalement de la même chose. Mais pour toi, le général se donne d'emblée dans le singulier, alors que j'envisage d'abord le singulier pour aller ensuite vers le général.

Paule: Nous avons aussi pu mettre en évidence l'importance de la description dans nos deux thèses, donc notre volonté d'explicitier plus que d'expliquer. Même si tu souhaites « faire émerger » ton objet alors que je préférerais laisser le mien se manifester et venir à ma rencontre, nous cherchons l'une et l'autre à réapprendre à voir.

Anne : Malgré tout, nos deux démarches et nos façons d'appréhender nos objets restent globalement assez différentes.

Paule: Peut-être cela nous indique-t-il que nous ne serions pas encore en mesure d'envisager un véritable travail de collaboration. Sans doute nous faut-il d'abord terminer nos thèses pour avoir plus clairement creusé et exploré nos sillons respectifs.