



HAL
open science

L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. : à partir de la philosophie de Susanne Langer

Aude Thuries

► **To cite this version:**

Aude Thuries. L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. : à partir de la philosophie de Susanne Langer. Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2014. Français. NNT : 2014LIL30025 . tel-01174796

HAL Id: tel-01174796

<https://theses.hal.science/tel-01174796>

Submitted on 9 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Lille 3
École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
Centre d'Étude des Arts Contemporains

**L'APPARITION DE LA DANSE : CONSTRUCTION ET ÉMERGENCE
DU SENS DANS LE MOUVEMENT**

À partir de la philosophie de Susanne Langer

Aude THURIES

THÈSE DE L'UNIVERSITÉ LILLE 3

sous la direction d'Anne BOISSIÈRE

Soutenance le 30 juin 2014

Membres du jury :

Anne BOISSIÈRE, Université Lille 3, Professeure

Jean-Loup RIVIÈRE, École Normale Supérieure de Lyon, Professeur

Holger SCHMID, Université Lille 3, Maître de Conférences Habilité à Diriger des Recherches

Georgiana WIERRE-GORE, Université Clermont-Ferrand 2, Professeure

Résumé

Notre travail de recherche propose d'envisager et d'étudier la danse en tant qu'activité constructrice de sens. Cette notion complexe a été diversement thématisée et explorée au cours de l'histoire de la danse, mais n'a que rarement été questionnée frontalement.

Nous nous appuyons, pour mener à bien cette entreprise, sur les travaux de Susanne Langer, philosophe américaine du XX^e siècle dont les ouvrages explorent la question du symbolique. Elle a développé au sujet de la danse une pensée originale, et élaboré des concepts proposant de circonscrire au mieux les processus symboliques à l'œuvre dans les pratiques non discursives, et en particulier dans l'art.

Nous choisissons, plutôt que d'aborder la danse d'un point de vue ontologique, comme une catégorie en soi sous laquelle seraient subsumés certains mouvements, de la considérer comme un événement, dont la survenue peut être intermittente. Approcher la danse sous cet angle offre la possibilité de rendre compte de son éventuelle apparition dans toute forme de mouvement, de la danse artistique à la danse festive, du mime au cinéma, du rite à la création numérique.

Ce choix de ne pas réduire *a priori* le champ d'étude permet *a posteriori* de redessiner une frontière nette entre la danse et les autres formes de mouvement ou de pratiques corporelles. En effet, notre travail tend à réaffirmer la spécificité fondamentale de la danse, quels que soient les environnements, moments et corps dans lesquels elle apparaît – une spécificité tenant à ses processus symboliques uniques, et aux sens qu'elle peut ainsi construire ou faire émerger.

Abstract

The aim of our work is to consider and study dance as a sense-building activity. Sense is a complex notion, which has been variously conceptualized in the course of dance history but merely investigated.

In order to do so, we build upon the works of Suzanne Langer, a 20th century American philosopher whose writings explore the concept of “symbol”. She elaborated an original thought about dance and came up with concepts that allowed her to circumscribe the symbolic processes happening during the non-discursive practices, in art especially.

Rather than looking at dance from an ontological point of view or as a category that gathers certain types of moves, we choose to study it as something that may appear on an intermittent basis. Watching dance this way makes it possible for us to give an account of the possibility of its emergence in any kind of movement, whether it happens in the course of artistic dance, festal dance, mime, cinema, rite or within a digital creation.

This decision not to reduce *a priori* the field of study allows us to draw *a posteriori* a clear distinction between dance and any other kind of moves or bodily practices. Indeed, our work tends to claim the fundamental specificity of dance, whatever environments, moments or bodies in or during which it occurs – a specificity that may be explained by its unique symbolic processes and the meanings or senses it may build or give birth to.

Remerciements

Je tiens à remercier :

Anne Boissière pour le suivi de ce travail, pour le parfait équilibre de son encadrement, entre rigueur et liberté, pour ses encouragements et pour la découverte de la philosophie de Susanne Langer,

Yola Balhawan, Mathieu Duplay et Holger Schmid pour le travail mené sur Susanne Langer, avec une pensée particulière pour Bernard Escarbelt,

Valentin, Romain, Stéphanie, Flaminia, Camille, Géraldine, Tristan, Gautier, pour leurs relectures attentives,

Arthur, Sirine, Damien, Etienne et Robin pour le soutien apporté,

et Bastien, tout particulièrement.

Note liminaire

Les traductions des textes en langue originale anglaise sont de notre fait, sauf mention d'un traducteur.

Nous avons également employé les traductions des textes de Susanne Langer effectuées pour l'ouvrage *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, dirigé par Anne Boissière et Mathieu Duplay. Nous avons ainsi conservé les choix de traduction opérés à cette occasion pour certains des concepts de Langer, et les avons suivis pour ses autres écrits.

Nous avons également, pour certains textes du XVII^e siècle (ceux de Ménestrier et de Pure), choisi de moderniser l'orthographe, afin de faciliter la lecture.

Introduction

Pourquoi chercher du sens à la danse ?

Le paysage chorégraphique de ce début de XXI^e siècle offre à la pensée des défis à relever – qu’il s’agisse de la porosité grandissante des frontières entre les différents arts de la scène, ou de l’émergence d’un art numérique. Réfléchir sur ces sujets passe nécessairement par un retour aux interrogations premières quant à la nature de la danse, et à la définition que l’on peut en donner. Cette nécessité d’une investigation théorique à l’endroit des fondements de l’art chorégraphique anima, déjà, une très grande partie des créateurs et des chercheurs de la deuxième moitié du XX^e siècle : on peut citer bien sûr les travaux pionniers d’Anna Halprin sur le mouvement quotidien comme ancre du mouvement dansé, mais aussi, par exemple, tous les efforts théoriques menés, à la suite de Michel Bernard, pour circonscrire la « corporéité » ou « l’orchésalité » qui fonde la danse. Les dernières décennies, en France, se sont principalement concentrées sur la question du corps, une question qui est apparue centrale pour toute investigation sur la nature de la danse. Qu’est-ce qu’un corps sur scène ? Quel temps et quel espace génère-t-il ? Qu’est-ce que la « présence » ? C’est le point de départ sur lequel une grande frange de la recherche et de la création s’est construite, questionnant la danse dans ce qu’elle donne le plus simplement à voir : des corps, immobiles ou en mouvement.

Ces travaux de recherche ont de ce fait laissé un champ aveugle : art physique, la danse n’en est pas moins une œuvre de l’esprit. Il est nécessaire, à notre avis, de ne pas omettre cette dernière dimension pour comprendre l’unité des divers phénomènes que le nom de « danse » recoupe, et leur spécificité par rapport à d’autres disciplines explorant également les différents états de l’organisme. La danse est produite par le corps, et cela la caractérise ; sa qualité d’activité constructrice de sens, cependant, la caractérise tout autant – quand bien même ce sens paraît au premier regard assez complexe à définir. En ne prenant pas en compte cet élément, l’aporie guette toute tentative d’investigation sur la nature de la danse, car elle risque alors de se fondre dans l’étude générale du mouvement. S’interroger sur le type de création de sens opéré dans le mouvement dansé, et sur ses modalités propres, nous semble ouvrir au contraire une possible compréhension de la spécificité et de l’unité des différentes pratiques de danse. Le mouvement, pour être dansé, doit-il *nécessairement* produire du sens ? De quelle sorte de sens s’agit-il alors ? Selon quels processus est-il construit et perçu ? Se situe là, nous semble-t-il, le point nodal d’un renversement de perspective sur la question d’une définition de la danse – de la nécessité, ou de l’obsolescence éventuelle de sa recherche.

L’étude de la création de sens, cependant, fut largement délaissée, alors même que la question de la nature de la danse se plaçait au cœur des recherches du XX^e siècle. Pour quelles raisons ? On peut avancer deux explications. D’abord, parce que l’ombre de la figure tutélaire du

théâtre – l’art qui « parle » – plane sur cette voie de recherche, et que la danse entretient avec ce dernier, institutionnellement et historiquement, des rapports compliqués. Ensuite, parce qu’à l’horizon de cette problématique, il y a des enjeux de statut. Dans la tradition occidentale, la question de l’appartenance ou non de la danse au panthéon des Arts s’est en effet longtemps formulée à partir de sa capacité à communiquer du sens, voire, le plus souvent, à raconter une histoire. Le ballet tel qu’il fut initié dans les cours de l’Europe renaissante – et dont nos spectacles contemporains sont les héritiers – est ainsi né d’une différence fine, et pourtant capitale, avec la mascarade : aux développements fantaisistes de cette dernière, il a privilégié une organisation autour d’un fil sinon narratif, du moins directeur. Cette aspiration au récit et à l’expression des passions humaines fut portée à son comble par les défenseurs du ballet d’action au XVIII^e siècle, réalisée magnifiquement au XIX^e et mise à mal enfin au XX^e. Mais elle se trouva, surtout, toujours au cœur des débats portant sur l’essence du ballet. La danse permet-elle d’exprimer, de raconter ou de signifier quelque chose ? Dans la réponse à cette question résidait une possible accession au rang d’art. Ces enjeux de statut ont laissé des traces encore vives aujourd’hui, et les fréquentes protestations sur la place de la danse dans les programmations des théâtres et les budgets des institutions rappellent, d’une certaine manière, les protestations d’un Diderot, d’un Noverre ou d’un Cahusac. À l’exception des doctrines religieuses les plus austères, tous les courants de pensée ont pourtant reconnu l’importance de la danse : on n’eût de cesse de défendre sa puissance fédératrice, éducative, médicale même, tout au long de traités théoriques que les siècles ont vu s’amasser. Le premier d’entre eux, le dialogue de Lucien de Samosate, déroule déjà par la voix de Lycinos les vertus innombrables de l’art du danseur, bénéfiques pour le corps qui le pratique et instructif pour l’esprit qui le contemple. Mais l’opinion de Craton, à laquelle ces arguments s’opposent, a également largement perduré : la danse fut longtemps considérée comme une activité frivole, incapable de tendre, à l’instar des arts du discours, un miroir à la société et aux hommes qui y vivent. Produire pour les sens un divertissement agréable, et rien de plus, voilà qui sonne comme une accusation dont le ballet a longtemps cherché à se défendre. Si les créateurs d’aujourd’hui semblent avoir largement prouvé leur capacité à placer des problématiques sociales, politiques et actuelles au cœur de la danse contemporaine, et d’avoir ainsi justifié de son *sérieux*, il n’en demeure pas moins que le ballet a longtemps dû se battre pour défendre sa place parmi les arts majeurs aux côtés du théâtre, de la musique ou de la peinture. Il suffit de regarder la taille des rayons « danse » des bibliothèques et des librairies, ou bien même de compter les départements Danse des universités françaises, en comparaison à ceux des autres arts, pour constater l’empreinte laissée aujourd’hui encore par ces débats de légitimité.

Du fait de cette histoire esthétique et institutionnelle complexe, la question du sens, et de sa construction au sein des pratiques chorégraphiques, est relativement mise de côté. Il est en effet

difficile de l'examiner en se départissant complètement des affects divers qui furent le moteur de ce débat séculaire. Elle est tantôt jugée dépassée – la danse n'en étant plus à se questionner sur sa légitimité en tant qu'art –, tantôt jugée hasardeuse – conceptuellement délicate, et par conséquent à fuir. Il est vrai que le terme de « sens » est problématique, et il convient, pour l'entreprise que nous nous proposons de mener, de défricher quelques-unes de ses dénnotations. Précisons tout d'abord que la danse artistique a élaboré des théories du sens au sein de ses propres traditions, par ses propres penseurs et praticiens. La diversité de ces théories est remarquable, et nous en rendrons compte dans la première partie. Elle apporte un éclairage intéressant sur les évolutions historiques de l'art chorégraphique, mais nous dévoile surtout une absence de consensus autour de la notion. Elle dévoile aussi, paradoxalement, une absence d'investigation réelle sur ses acceptions possibles : la construction d'un sens a toujours été considérée comme un but ou un repoussoir, comme un donné inévitable ou un idéal incertain, sans qu'il n'ait jamais été réellement question de s'interroger sur ce terme pourtant obscur à bien des égards. Toujours instrumentalisé par ces discours à tendance programmatique (du père Méneestrier à Merce Cunningham), le « sens » ne s'offre sous le jour d'aucune définition claire, bien qu'il soit niché en creux de tous les écrits sur l'imitation, l'expression, la dramaturgie – ou leur refus. Doit-on l'entendre comme le fil directeur d'une œuvre, sa symbolique, son message, sa thématique, sa narration ? Aussi naïve que peut sembler la question, elle est loin d'être résolue pour nombre d'artistes dont les feuilles de salle servent souvent d'explications de texte, révélant ce besoin de sens qu'éprouve toujours la danse pour se légitimer en tant qu'art.

Il est néanmoins évident, même au sein de ce flou conceptuel, que le sens produit par la danse ne doit pas s'entendre *a priori* comme une signification articulée par le geste. Cette dernière est toutefois possible. Il y a ainsi une distinction facilement opérable au sein des pratiques de danse : entre les formes déposées à significations fixes et les processus expressifs sans signifié identifiable. D'un côté, la pantomime, l'art gestuel japonais du nô et du kabuki, celui de l'opéra chinois ou encore les séries de gestes conduits lors de rituels dansés, ont un sens relativement clair, pour peu que l'on connaisse le lexique qui leur correspond ; de l'autre côté, siègent tous les autres mouvements dansés, donnés à voir sans qu'il soit possible de les décomposer en une succession de symboles gestuels. Dans le premier cas, chaque mouvement a une signification donnée – l'index et le majeur tendus vers le ciel signifient par exemple, dans la pantomime des ballets classiques, le serment. Les difficultés théoriques apparaissent dès lors que l'on se lance dans l'investigation des pans de la danse ne relevant pas de ces modalités simples – et c'est là que l'effort doit être concentré pour tenter de cerner les processus spécifiques de la danse, en tant qu'activité productrice de sens. Cette démarche d'élucidation repose sur un postulat de départ, résumé ici par l'anthropologue Anca Giurchescu :

Les significations de certaines danses sont plus ou moins explicites, car elles peuvent être « traduites » par des mots, des textes dramatiques, de la poésie, ou de la pantomime. Les gestes peuvent créer des symboles iconiques (images) et être codifiés (comme les *mudras* du kathakali indien).

À l'inverse, il est très difficile de « parler » de signification quand la danse est présentée comme un produit purement chorégraphique, n'ayant qu'une finalité propre. Cependant, le simple fait de danser lui confère un sens, pour les danseurs comme pour les spectateurs¹.

La thèse soutenant que « le simple fait de danser » confère au geste un sens n'est par ailleurs pas une position iconoclaste, bien au contraire. Ainsi, on peut retrouver, formulée en des termes différents, la même idée sous-jacente dans les propos récemment tenus par le philosophe et chorégraphe Daniel Dobbels :

Au XX^e siècle, les chorégraphes ont fait surgir une écriture absolument neuve que les corps n'avaient jamais expérimentée. À partir de là, la danse prend une autonomie d'écriture absolue puisque le geste n'est pas déterminé par une symbolique prédéfinie, qu'elle soit religieuse, sociale ou esthétique : je fais un geste, je sens intérieurement qu'il a un sens, mais ce sens va se révéler après, ou peut-être jamais².

Toutefois, la circonscription de ce « sens » qui « ne se révèle peut-être jamais », ainsi que l'examen de ses processus d'apparition ou de fabrication, est, comme nous le signalions, une entreprise relativement délaissée dans le champ contemporain de la recherche. À chaque fois que sont évoqués ces processus, quelque chose de mystérieux semble les entourer, comme s'il était admis qu'ils ne pourraient jamais trouver pleinement leur élucidation dans l'examen rationnel et l'effort spéculatif. La tentative, cependant, nous semble en valoir la peine, et c'est justement parce que ce brouillard théorique tend à nimber le sens des gestes dansés de l'aura de l'indicible qu'il peut être judicieux d'essayer de le dissiper.

Afin de s'orienter dans cette entreprise, il nous a semblé opportun d'examiner les développements consacrés, hors du champ de la danse, à la question du sens, en particulier lorsqu'il est entendu autrement que comme signification claire et univoque. À ce titre, la philosophie des formes symboliques développée par Ernst Cassirer nous a paru particulièrement intéressante, recelant possiblement les clés de notre investigation future. En effet, c'est la difficulté à penser l'art, et plus généralement la difficulté à penser tous les systèmes de production de sens autres que la science et le langage, qui pousse Cassirer à élaborer son concept de forme symbolique. Il définit les formes symboliques comme des productions de l'esprit – telles l'art, la science, le langage ou

¹ Anca Giurchescu, « Le symbole de la danse comme moyen de communication », trad. I. Leymarie, in Andrée Grau, Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse, genèse d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005, p. 270.

² Propos recueillis dans le dossier « Qu'est-ce que la danse ? » du n°319 (juillet-août 2012) du magazine *Danser*.

encore le mythe – par lesquelles « un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe³ ». Cette définition plutôt complexe traduit essentiellement le désir de penser toutes les formes de productions culturelles – toutes les « manières de faire des mondes », dira plus tard Goodman⁴ – et de les distinguer entre elles non par un quelconque critère de vérité ou de réalité, mais par la spécificité des processus symboliques qu'elles engagent et le type d'efficacité pratique qu'elles permettent.

Ce sont précisément de tels processus que nous cherchons à mettre en évidence dans les pratiques de danse, pour en dégager la singularité. Ernst Cassirer, toutefois, n'a consacré aucun développement significatif à la danse, et peu à l'art en tant que forme symbolique. En effet, si les promesses de cette possible considération de l'activité artistique comme champ d'expression symbolique s'avèrent grandes, les difficultés à conceptualiser ce que serait cette expression symbolique spécifique se révèlent également de taille. On en revient à la question que nous posions antérieurement : qu'est-ce, exactement, que le sens produit par la danse ? Ou encore, par une œuvre d'art ? S'il ne s'agit pas de signification à proprement parler, comment définir clairement cette production intangible ? Cela nous a amenée, par rebond, à nous intéresser à une autre philosophie, qui s'est fixé, entre autres, la tâche ardue de poursuivre et creuser ce sillon esquissé par Cassirer : la philosophie de l'art de Susanne Langer, philosophe américaine d'origine allemande relativement anonyme en France, principalement connue outre-Atlantique pour ses travaux sur l'art et sur le symbolisme.

Ce que Langer constate, à l'instar de tous les commentateurs de Cassirer, c'est que le philosophe se trouve largement embarrassé pour étendre sa philosophie des formes symboliques au domaine de l'art. Faut-il pour autant renoncer à l'inclure parmi les formes symboliques ? « On peut dans un certain sens dire que l'art est un langage, mais c'est un langage dans un sens très spécifique. Ce n'est pas un langage de symboles verbaux, mais de symboles intuitifs⁵ », avance Cassirer, de manière assez floue. Langer va tenter de combler cette lacune conceptuelle. Elle affirme la nécessité de distinguer deux types de symbolisation, celle du langage et des sciences d'une part, qui élaborent des symboles discursifs, et celle à l'œuvre dans l'art d'autre part, qui fabrique des symboles qu'elle nomme « présentationnels ». Ce concept de symbole présentationnel est forgé pour rendre compte du fait qu' « une œuvre d'art ne nous indique pas un sens au-delà de sa propre présence. Ce qui est exprimé ne peut être saisi en dehors de la forme sensible ou poétique qui l'exprime. Dans une œuvre d'art nous avons la présentation directe d'un sentiment, non un signe qui le désigne⁶ ». La

³ Ernst Cassirer, *Trois essais sur le symbolique*, trad. J. Carro, Paris, les Editions du Cerf, 1997, p.13.

⁴ Voir Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, 1978.

⁵ « Langage et Art – I » in Ernst Cassirer, *Ecrits sur l'art*, trad. F. Capeillères, J. Carro, J. Gaubert, Paris, Les Editions du Cerf, 1995, p. 165.

⁶ « The Art Symbol and the Symbol in Art » in Susanne Langer, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons,

philosophe américaine s'emploie ainsi à un profond travail de redéfinition conceptuelle du symbole et de l'expression artistique, travail qui va passer par l'analyse et l'étude de chaque art. La danse ne fera pas exception à cette revue complète, et c'est là une nouveauté dans le champ de la philosophie esthétique, comme le reconnaissent la plupart des observateurs anglo-saxons de l'histoire des idées en danse :

Au début des années cinquante, il y eut un événement incroyable. Une philosophe professionnelle écrivit plusieurs livres faisant de la danse un objet d'étude et d'analyse sérieux. [...] Avant Noverre au dix-huitième siècle et quelques esthètes du dix-neuvième siècle comme Théophile Gautier et Paul Valéry plus tard, aucun penseur sérieux n'avait consacré de pages significatives à la danse dans la culture humaine⁷.

Cet angle d'approche est suffisamment rare pour retenir l'attention, et surtout, suffisamment riche conceptuellement pour constituer une ressource pertinente en vue de l'examen de ce que la danse construit hors de la sphère strictement physique. Dès lors que les types de processus symboliques engagés dans le mouvement dansé peuvent être décrits, réfléchis et circonscrits, il devient possible de les identifier dans un certain nombre de pratiques et d'objets, et de nuancer et affiner en retour ce que l'on peut entendre par « production de sens ». Nous nous intéresserons ainsi, dans notre troisième partie, à des éléments isolables et récurrents de la danse festive, rituelle et artistique : des motifs aussi bien posturaux, géométriques que figuratifs, comme la transe, le cercle, ou la marionnette. Le concept de motif est esquissé par Langer, sans être pleinement développé. Il nous semble pertinent de reprendre cet outil d'analyse potentiel et de le pousser jusqu'au bout de sa conceptualisation. Nous nous proposons, à travers cette étude de cas, d'esquisser une première cartographie des territoires symboliques arpentés par la danse.

Au-delà de l'étude de cas, et des diagonales ainsi tracées dans l'histoire de la danse, l'entreprise signe aussi notre volonté de ne pas saisir la danse comme un ensemble constitué d'objets et de pratiques, mais comme un événement pouvant survenir dans n'importe quelles circonstances. En suivant la trace des motifs, nous choisissons de suivre la trace des formations et des sédimentations symboliques dans le mouvement. Nous choisissons de relever leurs apparitions sporadiques pour en dégager quelques schémas et processus récurrents : ponctuellement, un réseau de forces virtuelles semble diriger la mécanique des corps, et ce réseau de puissances motrices qui anime imaginativement les danseurs déploie une structure qui peut entrer en résonance avec d'autres structures familières – les ressacs de la vague, le retour des jours, les antagonismes mythiques, les rythmes vitaux internes, les courants affectifs, ou tout cela en même temps.

1957, p.134.

⁷ Daniel Nagrin, *Six Questions, Acting Technique for Dance Performance*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997, p.203.

Il n'est plus, dès lors, question de chercher à définir ce que serait la danse. En effet, la recherche – ou le refus – d'une définition part souvent d'un postulat inaugural, envisageant l'enquête conceptuelle comme une ontologie. Cela mène, à la suite des expérimentations menées depuis le XX^e siècle, soit à une réduction effrénée des prédicats (après le répertoire de figures, il a fallu enlever la musique, puis le mouvement lui-même), soit au rejet de toute tentative d'emploi justifié du terme « danse ». En nous interrogeant plutôt sur l'émergence du sens dans un mouvement, nous nous plaçons tout à fait hors de cette perspective. Nous considérons alors la danse non comme un objet aux caractéristiques inaliénables, ou un terme vide que l'on peut choisir d'accoler à tout, mais comme le principe commun de processus qui se révèlent, dès lors qu'ils sont mis en série, similaires. Autrement dit, l'étude de la construction du sens ne donne en aucun cas des outils pour délibérer des propriétés essentielles de la danse, mais fournit plutôt des indices pour repérer son apparition dans tel ou tel environnement, corps ou moment. Il s'agit donc, non de s'interroger sur ce qu'est la danse, mais de se demander : « quand y a-t-il danse ? ».

Cela nous engage tout à la fois à une ouverture infinie du corpus de notre étude, et à une restriction drastique. Une ouverture dans la mesure où l'apparition de la danse, conjointement et conséquemment à l'émergence d'un sens dans le mouvement, peut se produire n'importe où et dans n'importe quelle circonstance : la marche rapide d'une passante, le geste d'un comédien, l'envolée d'un sac plastique, les évolutions d'une méduse ou les bonds d'un avatar numérique. Les frontières de la danse, la zone indéfinie où le mouvement hésite encore entre le champ des actions efficaces et celui des mouvements organisés selon d'autres lois symboliques, sont à ce titre particulièrement intéressantes à explorer. Dans ces moments de bascule, se révèlent véritablement les transformations qui s'opèrent par la danse, ou plus exactement, ce qui transforme le mouvement en danse.

Mais cette perspective impose une restriction, également, dans la mesure où ne peut plus être tenue comme admise la classification d'œuvres entières sous l'appellation « danse ». Il peut survenir de la danse dans une pièce de théâtre, un film, ou une création numérique, mais il peut aussi ne pas y avoir de danse du tout dans un spectacle répondant à cette dénomination dans une programmation. Il n'y a généralement pas de danse non plus dans un « pas de danse » raté – même si ce ratage peut avoir un intérêt artistique. Dès lors que l'on choisit de penser la danse à partir du moment où le processus symbolique s'engage, aucune catégorisation ne devient évidente, ni ne semble pouvoir s'appliquer d'emblée à des œuvres intégrales. L'enjeu de cette restriction, à notre sens, est aussi de désengager la danse de la question de l'art. Non pour l'exclure d'un domaine dont elle a longtemps recherché les faveurs, mais pour lui restituer un territoire en propre – plus petit, mais en propre. Un territoire plus électif, plus mobile aussi, dont les frontières ne se confondent pas avec celles de l'œuvre ou de l'institution.

I La création de sens en danse est-elle une question philosophique ?

Raisons et précautions pour recourir à la philosophie de Susanne Langer

1) Qu'est-ce que la danse ? Problèmes de définition

a) Enjeux institutionnels, économiques et esthétiques d'une définition

Si la question de savoir ce qu'est la danse a toujours été au cœur des débats théoriques autour de l'art chorégraphique, force est de constater qu'elle connaît un regain d'intérêt depuis quelques années. Ce n'est d'ailleurs pas au sein de la recherche universitaire – coutumière des problématiques définitionnelles – qu'elle reçoit le plus d'écho, mais au cœur de l'actualité du milieu français de la danse, et des discussions qui l'agitent. Ce champ d'interrogation s'est même élargi au grand public (ou plutôt, au sein du public relativement ciblé que touche la danse), comme on peut le voir ces dernières années avec, par exemple, les numéros spéciaux de deux revues à large diffusion : *La Terrasse*, journal gratuit sur les arts de la scène qui consacre un hors-série durant l'hiver 2011-2012 à un « Etat des lieux de la danse en France », et *Danser*, dont le dossier phare du numéro 319 (juillet-août 2012) est simplement intitulé « Qu'est-ce que la danse ? ». Les raisons de ces interrogations réitérées sont d'abord conjoncturelles, et résultent des grands bouleversements esthétiques traversés par les arts de la scène au cours du XX^e siècle, qui ont contribué à déplacer les frontières et détourner les dénominations. Ces bouleversements, abondamment commentés par les théoriciens de la danse, désorientent encore une large part du public et des néophytes. Cela conduit souvent le spécialiste à adopter, à l'intention de ces derniers, un discours de pédagogue, afin de montrer que la *danse* n'est pas forcément où on l'attend. Philippe Guisgand, à qui l'on demande, dans le hors-série de *La Terrasse* susnommé (destiné, donc, à un lectorat amateur mais non spécialiste), d'expliquer la spécificité de la danse par rapport aux autres arts, résume bien la perplexité du spectateur devant ces nouveaux – plus si nouveaux, pourtant – objets spectaculaires :

La matière de la danse est le corps du danseur, ce qui est source de confusions car, d'abord, la danse n'est pas le seul art à avoir le corps pour médium ; ensuite théâtre, mime ou cirque se mêlent aujourd'hui dans les œuvres dansées, enfin certains spectacles sont dits « de danse » mais n'en comportent plus, en tout cas pas dans le sens où le grand public l'entend. La danse s'est éloignée des virtuosités développées au cours de son histoire, réduisant parfois le mouvement à une esquisse et le corps à une présence. C'est pourquoi la danse reste difficile à définir⁸.

⁸ Philippe Guisgand, propos recueillis par Agnès Santi, *La Terrasse*, hors-série « Etat des lieux de la danse en France », hiver 2011-12, p. 4.

Une grande part de la programmation actuelle des théâtres et autres lieux de diffusion chorégraphique fait effectivement la part belle à des spectacles difficilement rattachables, ou arbitrairement rattachés, à l'une ou l'autre des catégories ordinaires des arts de la scène. Pourquoi les productions de Jan Lauwers sont-elles rangées sous la colonne « Danse », alors même qu'elles font une grande part au texte, d'ailleurs publié aux éditions Actes Sud⁹ ? Qu'est-ce qui empêche le théâtre de Roméo Castellucci, pourtant très visuel et très physique, d'être assimilé à un travail chorégraphique ? Où classer les spectacles de James Thierrée, tout de mime, de cirque, de théâtre et de danse mêlés ? La danse demeure en effet, à cet égard, « difficile à définir ». Philippe Guisgand préconiserait par conséquent de se soustraire à cet exercice faussement imposé :

Il faut faire confiance à ses propres sensations, en essayant de les articuler pour qu'elles prennent un sens plutôt que de se poser la question de savoir si ce que l'on vient de voir est, ou n'est pas, de la danse. Car ces jugements d'exclusion sont souvent le symptôme de notre incapacité à répondre aux questions que l'œuvre nous pose. Il faut se rappeler qu'avant de juger, il faut analyser, c'est-à-dire décrire, mettre en relation, interpréter¹⁰.

Il existe effectivement une tendance au catalogage qui empêche l'appréciation sans *a priori* de l'œuvre, et rien ne fausse plus le jugement que la question, posée d'emblée au spectacle, de son rattachement à des catégories connues. Mais si, du point de vue du spectateur, la question de savoir si *ceci* ou *cela* est *de la danse* bride la réceptivité aux propositions, elle n'invalide en rien la démarche du théoricien. L'exploration de *ce qu'est la danse*, d'un point de vue général, au-delà de la jurisprudence que constitue tout spectacle, demeure légitime. Devant les mutations du paysage chorégraphique, il revient, non pas d'exclure une partie des travaux produits, mais d'explorer justement « les questions que l'œuvre nous pose », parmi lesquelles, souvent, celle d'une redéfinition éventuelle de la danse face aux défis qui lui sont lancés. C'est d'ailleurs en se posant la question de « ce qu'est la danse » en regard des œuvres qui bouleversent nos repères habituels que nous devenons plus aptes à les appréhender. Le critique André Levinson, ayant traversé une des plus grandes périodes de métamorphoses de l'art chorégraphique, prône largement cette démarche de questionnement, qui joue alors un rôle de catalyseur de l'expérience esthétique :

Au lieu de la subjectivité de l'interprétation, [notre époque] recherche la certitude de la définition. Elle nous fournit le levier d'Archimède. Depuis que nous ne nous demandons plus ce que représente un tableau, quelles contingences ont favorisé sa réalisation, quelles ont été la race, l'hérédité, la situation sociale de l'artiste, mais plutôt ce qu'est un tableau, la clef de maint mystère nous tombe dans la main. Pour arriver à nous entendre sur l'apport personnel d'un Léonard de Vinci ou d'un Braque, il sied de se rappeler qu'un tableau de chevalet est un ensemble de formes figurées sur une

⁹ Jan Lauwers, *La Chambre d'Isabella* suivi de *Le Bazar du Homard*, Paris, Actes Sud, 2006.

¹⁰ Philippe Guisgand, *op. cit.*, p. 5.

surface symétrique et que ces formes affectent trois dimensions et sont situées dans un espace fictif, suggéré par des procédés picturaux ou graphiques. En étudiant les modifications de ces procédés dans chaque cas particulier, nous arrivons à dégager la doctrine et le style du peintre. Pour que les êtres et les objets que Dieu créa en six jours existent véritablement, il fallut qu'Adam employât le septième jour pour leur donner des noms. Nommer un objet, c'est l'incorporer à notre vie consciente. Le définir, c'est en prendre possession. La définition préfigure et détermine le cheminement logique de la pensée.

S'il en est ainsi, quelle serait la définition plausible de la danse¹¹ ?

Une telle démarche n'est pas la chasse gardée du monde universitaire ou des cercles spécialisés, et elle va plus loin que le jeu intellectuel et le vertige raffiné de la remise en cause des concepts. Il y a en effet, au-delà des enjeux esthétiques que nous venons d'évoquer (et sur lesquels nous reviendrons plus longuement dans quelques pages), des enjeux institutionnels et économiques à une telle entreprise de définition ou de redéfinition.

Les enjeux économiques, à défaut d'être spécifiques à la France, se présentent néanmoins de manière particulière sur le territoire national, et ce en raison de la politique culturelle menée depuis la décentralisation, basée sur un fort subventionnement des lieux de diffusion et des compagnies. La France possède un grand nombre de compagnies dites « de danse », qui survivent grâce à trois sources de financement conjuguées : les achats de spectacles, les coproductions, et les subventions. Les achats de spectacles sont effectués par les lieux de diffusion (eux-mêmes, en général, largement subventionnés), qui acquièrent une ou plusieurs dates d'un spectacle donné. Les coproductions permettent aux compagnies de trouver un partenaire financier pour monter leurs projets – souvent un des théâtres dans lesquels se jouera le spectacle. Les subventions, enfin, sont de l'argent public – venant du Ministère de la Culture, ou des collectivités locales – alloué à la compagnie dans son ensemble ou pour un projet précis, attribué par une commission d'experts. C'est à ce titre que la détermination de ce qui relève ou non de la danse trouve dans le champ de la pratique artistique une répercussion des plus concrètes, puisque la décision des experts permet littéralement aux compagnies d'exister, ou au contraire les condamne à disparaître ou à survivre difficilement. Patrick Germain-Thomas fait état de ces inévitables effets de rebond des débats théoriques sur l'art chorégraphique : « Qu'il s'agisse de subventions, de coproductions ou d'achats, les choix reposent toujours – de façon plus ou moins directe ou prioritaire – sur des jugements esthétiques, et il convient de comprendre la façon dont les responsables impliqués forment leurs appréciations ainsi que l'impact qu'elles ont sur leurs décisions¹². » Il souligne dans son analyse du marché de la danse contemporaine « à quel point les dimensions esthétique, politique et économique se rejoignent. L'allocation des ressources suppose des choix, et ceux-ci sont toujours sous-tendus par des

¹¹ André Levinson, *1929 Danse d'aujourd'hui*, Paris, Actes Sud, 1990, p.79.

¹² Patrick Germain-Thomas, *La Danse contemporaine, une évolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Toulouse, Editions de l'Attribut, 2012, p. 124.

justifications esthétiques plus ou moins clairement explicitées¹³. » Cela incline à penser que les décisions prises dans ces commissions manquent nécessairement d'objectivité, dans la mesure où elles sont fondées sur des jugements de valeur qu'aucune vaste entreprise de réflexion sur la danse, à l'échelle des politiques culturelles, n'est venue aplanir. Outre les appréciations individuelles des projets, une entreprise de redéfinition permettrait également de renouveler des méthodes d'attribution qui reposent sur des catégories rendant difficilement compte de la création contemporaine. Si, du côté du théâtre, des tentatives ont été accomplies pour se mettre en quelque sorte à jour – c'est ainsi que les aides à la création attribuées depuis 2007 par le Centre National du Théâtre ont une catégorie « Dramaturgies plurielles », afin d'y recueillir les objets non identifiés – les commissions dévolues à la danse peinent à sortir des schémas traditionnellement établis¹⁴. C'est pour une remise en cause de cet état de fait que plaide encore Patrick Germain-Thomas, faisant appel au philosophe Rainer Rochlitz :

La notion d'argumentation est au centre des travaux du philosophe Rainer Rochlitz qui souligne l'urgence d'une réflexion sur la formation des jugements esthétiques dans un contexte où l'art contemporain, y compris dans sa dimension subversive, dépend largement de subsides publics. Selon Rainer Rochlitz, tout travail artistique ouvre un débat, d'abord sur son appartenance effective au domaine de l'art, puis aussi sur ses qualités distinctives, et la discussion ne peut se passer de critères [...] ¹⁵.

Si ces lacunes théoriques et structurelles sont problématiques pour ces commissions, c'est parce qu'elles sont chargées, indirectement, de dessiner le paysage chorégraphique national. Ainsi la danse contemporaine, en raison de la plasticité qui la caractérise, se retrouverait dans une position de vulnérabilité quant à son financement, en raison de la concurrence, dans l'attribution des fonds dévolus à la danse dans les budgets des collectivités, de secteurs chorégraphiques correspondant plus aisément aux repères habituels :

Il est fort à craindre, compte tenu de la rareté des discours argumentés sur les spectacles de danse contemporaine, que certaines qualités artistiques – celles justement revendiquées tout au long du XX^e siècle à travers l'histoire de ce style chorégraphique – passent à la trappe. [...]

C'est pourquoi la reconnaissance de la danse contemporaine est encore inachevée. Elle se trouve aujourd'hui à un tournant et son avenir dépend d'une diffusion accrue des connaissances relatives à son histoire et à ses techniques au sein de la société. D'importants malentendus doivent être dissipés. Si merveilleuses que soient les performances des danseurs académiques, des danseurs de hip-hop ou des circassiens, elles ne se confondent pas avec le travail de la danse contemporaine.

¹³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴ Notons par exemple que les DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) regroupent toujours ensemble les secteurs « Musique et Danse », et que les Conservatoires Nationaux Supérieurs ou les CRR (Conservatoires à Rayonnement Régional) les associent également (alors que l'art dramatique possède des établissements séparés). Des évolutions sont toutefois à noter, preuve d'une prise de conscience des redéfinitions nécessaires (ainsi, l'AMDRA (Agence Musique et Danse Rhône-Alpes) est devenue la Nacre, avec l'objectif plus large « d'accompagner le spectacle vivant » en Rhône-Alpes.

¹⁵ Patrick Germain-Thomas, *op. cit.*, p. 142.

Si féconds que puissent être les croisements artistiques, il est important qu'ils préservent la spécificité de chaque domaine. Certaines prouesses spectaculaires de la danse classique ou du hip-hop sont inaccessibles à beaucoup de danseurs contemporains, mais l'inverse est tout aussi vrai. La formation académique ou des qualités athlétiques hors du commun n'englobent pas nécessairement la capacité à obtenir telle ou telle qualité de mouvement recherchée par un chorégraphe contemporain¹⁶.

Notons en retour que les autres formes de danse peuvent souffrir de préjugés similaires. Si un certain type de danse contemporaine se voit souvent reprocher son manque de physicalité (qualité qui caractérise traditionnellement la *danse*), il n'est pas rare non plus pour le hip-hop, par exemple, de se voir reléguer au rang de gymnastique acrobatique, échouant ainsi à récolter les précieuses subventions dévolues à *l'art* de la danse. À ces multiples titres, les interrogations définitionnelles qui emplissent l'air du temps ne semblent pas vaines, et répondent à de réels enjeux pour les mécanismes économiques dont la création dépend.

Un autre champ nécessitant une réflexion de fond sur une définition actualisée de la danse est celui de l'histoire de la danse. Encore une fois, l'histoire de la danse n'est pas le domaine réservé de la recherche universitaire, les problématiques qu'elle met en branle débordent largement ce cadre. En premier lieu, l'histoire de la danse est une des disciplines piliers de la formation du danseur dans la totalité des grandes institutions nationales chargées de cette mission (Ecole de l'Opéra de Paris, CNDC d'Angers, CNSMD de Lyon et de Paris). Les repères qu'elle est censée apporter dans ces institutions constituent donc les bases théoriques sur lesquelles se construiront les acteurs du monde de la danse à venir. À cet égard, la définition précise de ce qui doit être l'objet de cette discipline requiert une importance capitale – et, là encore, il y a débat. Par ailleurs, l'histoire de la danse trouve actuellement dans la création des échos inédits, comme le constate Raphaëlle Delaunay, évoquant le projet du Musée de la Danse¹⁷ :

Qui dit Musée, dit notion de patrimoine... Ce sont des choses auxquelles tous les artistes réfléchissent en ce moment. Il se passe un truc assez incroyable, comment tout le monde interroge le passé en ce moment. Il y a eu un moment où c'est comme si on avait dit « on fait table rase du passé », et là, c'est plutôt l'inverse. Comme si la contemporanéité, c'était de reparler de son passé¹⁸.

Qu'est-ce que cette danse dont il s'agit de faire l'histoire ? Que décide-t-on d'inclure dans ce passé dont il faut reparler ? Le débat sur ce sujet est loin d'être clos, tant au niveau des institutions

¹⁶ *Ibid.*, p. 142-143.

¹⁷ Le Musée de la Danse est créé à Rennes en 2009 à l'initiative de Boris Charmatz. Sur la page d'accueil de son site, on peut lire le texte de présentation suivant : « Né d'un croisement contre-nature entre le musée, lieu de conservation, la danse, art du mouvement, et le centre chorégraphique, lieu de production et de résidence, le Musée de la Danse est un paradoxe qui tire sa dynamique de ses propres contradictions : un espace expérimental pour penser, pratiquer et élargir les frontières de ce phénomène qu'on appelle la danse ; et une opération qui s'actualise à chacune de ses manifestations. » (<http://www.museedeladanse.org>)

¹⁸ Raphaëlle Delaunay, entretien réalisé pour *The Dancing Plague*, octobre 2012 (extrait non publié).

nationales qu'au niveau de la recherche internationale. Les critères de l'analyse historique sont loin d'être unanimement établis, et là encore, se pose le problème des interférences avec les jugements esthétiques. En effet, la circonscription préalable de l'objet sur lequel se portera l'investigation s'établit sur un terrain qui est loin d'être neutre, tant il présuppose un intérêt premier pour ce domaine, de l'ordre du regard esthétique. C'est la difficulté que pointe Ramsay Burt, résumant le point de vue de l'historien de l'art Norman Bryson sur le problème spécifique de la danse :

Dans son essai, Norman Bryson posait explicitement la question de la méthodologie historique. Etant professeur d'Histoire de l'Art, il a exploré les correspondances entre son champ et l'histoire de la danse. [...] Bryson attirait l'attention sur les problèmes méthodologiques cruciaux auxquels les historiens de la danse se trouvaient à l'époque confrontés. Il montrait les dangers de circularité sous-jacents à la manière dont les historiens de la danse définissaient parfois l'objet de leurs recherches. Il s'inquiétait du fait que « la façon dont la danse en était arrivée historiquement à s'enfermer dans un rapport à son propre public et à sa culture environnante, ne se reproduise dans les façons dont l'histoire de la danse aborde son objet¹⁹ ». Il remarquait ce « dérapage méthodologique par lequel les critères donnés à un objet sont reportés sur le mode d'investigation de cet objet²⁰ ».

Un des exemples de circularité fourni par Bryson est celui d'une écriture historique focalisée exclusivement sur les œuvres canoniques. Une façon de s'en sortir serait, selon lui, de « mettre le canon et ses valeurs entre parenthèses (ce qui ne signifie pas nier ces valeurs ou ne pas en tenir compte), pour s'interroger sur les raisons grâce auxquelles telle société attribue historiquement de la valeur à certaines formes distinctes de mouvement, en séparant des formes "nobles" d'autres formes vernaculaires²¹ »²².

Le rapport de la danse à ses œuvres est ainsi diagnostiqué comme problématique pour en faire l'histoire, tant sont prégnants dans le discours historique les critères esthétiques ayant contribué à la fixation d'un panthéon des grands opus²³. La question de la formation initiale du chercheur se pose alors, en particulier la question de savoir s'il est historien de base, ou spécialiste en danse. En effet, l'initié aux chapelles chorégraphiques se verra fréquemment aveuglé dans son entreprise objective par l'aura des œuvres *réputées* majeures, et ne prendra pas toujours la peine de réfléchir sérieusement à la validité des frontières préétablies de son objet. En France, le problème est d'autant plus sérieux qu'il n'existe que très peu d'*historiens* de la danse, les enseignements d'histoire de la danse étant principalement dispensés par des spécialistes de la danse autodidactes en histoire²⁴. Les fondements méthodologiques de cette discipline pourtant largement enseignée n'ont jamais été explicitement posés. Laurence Louppe regrettait ainsi cet état de fait :

¹⁹ Norman Bryson, « Cultural Studies and Dance History » in Jane Desmond (dir.), *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, 1997, p. 70.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 68.

²² Ramsay Burt, « L'histoire de la danse et les *Dance Studies* anglo-américaines », trad. J. Rajak, 2007, in Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoire de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 425.

²³ À l'inverse, Frédéric Pouillaude constate un absentement de ces œuvres dans le discours philosophique sur la danse. Voir Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

²⁴ Voir à ce sujet Marie-Françoise Bouchon, « Le monde chorégraphique a-t-il peur de l'histoire ? », in *Marsyas*, n°37/38, juin 1996.

Si, en France, des études dispersées, intermittentes, inégales se sont menées en histoire de la danse, peu de réflexion s'est portée sur ses fondements épistémologiques, sa méthodologie, ses objectifs. En revanche, des universités anglo-saxonnes comme Riverside en Californie ou l'université britannique de Surrey ont à plusieurs occasions (colloques, publications collectives) abordé cette problématique²⁵.

Le monde anglo-saxon de la recherche en danse, s'il a effectivement réfléchi plus amplement à son socle disciplinaire, n'est cependant pas exempt d'écueils qu'une quasi-sacralisation de son objet d'étude eut tendance à ériger. Si les œuvres canoniques évoquées par Bryson relèvent principalement du ballet classique, les études portant sur des périodes plus récentes pourraient finalement être mises en défaut de la même manière :

L'histoire de la danse moderne est, elle aussi, sujette aux dangers de la circularité. Bryson relève notamment l'évidence du récit de « la libération progressive du mouvement dansé de l'emprise de la fonction et du cadre narratifs, voire de l'expressivité narrative du geste ; le mouvement se détache de la référence illustrative ou mimétique et, à un stade ultérieur, n'est plus asservi à la partition musicale²⁶. » Ici, l'histoire de la danse se présente comme une suite de déplacements de paradigme, où chaque stade figure une progression par rapport au stade précédent sans aucune relation avec le contexte social, historique, politique ou géographique dans lequel les œuvres chorégraphiques ont été produites. Ce point de vue moderniste en danse est à l'œuvre dans les essais de David Michael Levin (1973), Marshall Cohen (1981), Roger Copeland (1986), Noel Carroll (1981, 2003) et constitue la base du célèbre ouvrage de Sally Banes (1987) sur la *post-modern dance*²⁷.

Est implicitement présente dans ces discours l'idée que la danse réaliserait progressivement son essence, actualiserait ce qu'elle contenait auparavant en germe, et que, par conséquent, la juste définition de cet art serait celle issue des partis pris esthétiques les plus contemporains. On voit aisément combien cette lecture partisane est problématique, et combien elle justifie tous les efforts accordés actuellement à un examen conceptuel de ce que le terme de « danse » recoupe.

Le besoin, ressenti par le milieu chorégraphique, de construire son histoire et de valoriser son patrimoine est fondamentalement conjoint de celui le poussant à se lancer dans une vaste entreprise de définition, dont témoignent les propos et articles cités. Cette entreprise n'a pas vocation à catégoriser et à exclure, mais vise en réalité à faire prendre conscience aux acteurs de la danse des risques d'une dilution de cette dernière au sein de la notion plus vague de « spectacle vivant », et de l'irréductibilité d'un certain nombre de ses spécificités – toutes choses utiles pour nourrir un discours argumenté à l'heure des révisions des politiques culturelles.

²⁵ Laurence Louppe, « L'histoire de la danse, une discipline à inventer ? », in *Marsyas*, hors-série, décembre 1997, p. 342.

²⁶ Norman Bryson, *op. cit.*, p. 70.

²⁷ Ramsay Burt, « L'histoire de la danse et les *Dance Studies* anglo-américaines », trad. J. Rajak, 2007, in Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoire de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 424-427.

b) Atouts et écueils de la recherche en danse pour l'élaboration d'une définition

Si les tentatives actuelles de définition de la danse ont en ligne de mire, consciemment ou non, les enjeux évoqués précédemment – économiques et institutionnels –, ces derniers ne sont pas les seuls facteurs à prendre en compte pour saisir les intérêts qui motivent les efforts entrepris. L'horizon des discours engagés se dessine différemment, également, selon le point de vue qui les formule, et ses problématiques propres. C'est ainsi qu'un philosophe, un historien ou un critique de danse n'établiront pas de l'art chorégraphique la même définition : l'un achoppera sur certains termes employés par l'autre, qui lui-même remettra en cause les postulats posés par le suivant – le terme d'art chorégraphique, que par commodité nous employons fréquemment à la place de « danse » est ainsi largement sujet à discussion. Il est donc nécessaire, pour examiner toute définition proposée, de s'interroger préalablement sur celui qui la formule, et sa méthodologie disciplinaire.

La philosophie, discipline maîtresse de la clarification conceptuelle, pourrait sembler la plus apte à engager pour la danse une entreprise de définition dégagée des jugements de goût, qu'elle sait mieux qu'aucune autre reconnaître et écarter à l'heure de la réflexion. Elle ne s'est, malheureusement, que fort peu prêtée à ce jeu, au point que la danse est l'absente incontestée des pensées de l'art engagées par les philosophes esthéticiens. Il est donc difficile de trouver de réels essais de définition guidés par une méthodologie philosophique – même si de nombreux écrits se révèlent riches de pistes de réflexion²⁸. La danse, étrangement, n'a tenu pour le philosophe qu'un rôle de boîte à fantômes, d'adjuvant rhétorique et poétique pour mieux faire comprendre d'autres idées, « d'opérateur métaphorique », selon l'expression de Frédéric Pouillaude. Ce dernier résume ainsi, pour le lecteur non philosophe, cette étonnante situation « d'absence de discours philosophique, véritablement informé et pertinent, sur la danse²⁹ » :

Les rares philosophes à s'être intéressés à la danse (Nietzsche, Valéry, Erwin Straus, ou aujourd'hui Alain Badiou) l'ont fait depuis un point de vue externe et assez fantasmatique. La danse comme « art originaire » ou comme expérience extatique, tel est leur objet, lequel n'a en définitive que peu de rapport avec les pratiques chorégraphiques réelles³⁰.

Du côté de l'histoire, et en particulier de l'histoire de la danse, les essais de définition se

²⁸ Ce vide apparent laissé dans le discours philosophique à la place de la danse, au point de lui refuser le statut d'art à part entière, est par ailleurs une des motivations pour porter notre regard outre-Atlantique, et plus particulièrement sur la philosophie de Susanne Langer. Mais nous y reviendrons, bien sûr, plus largement, une fois l'esquisse de cet état des lieux achevée.

²⁹ Frédéric Pouillaude, propos recueillis par Christine Leroy, *La Terrasse*, hors-série « Etat des lieux de la danse en France », hiver 2011-12, p. 8-9.

³⁰ *Ibid.*, p. 9.

trouvent confrontés à d'autres écueils. Dans les études anglo-saxonnes, ces derniers ont été analysés, et la question de la méthodologie historique à appliquer pour cerner l'objet « danse » a été posée. Nous nous en faisons l'écho dans les paragraphes précédents, en exposant par exemple le problème de la circularité des jugements mis en évidence par Ramsay Burt, résumant Norman Bryson. Ramsay Burt, dans cet article, explique plus largement l'évolution des études historiques sur la danse, et le passage d'une « histoire de la danse » aux *Dance Studies*. Ce changement de dénomination découle en réalité d'un changement de parti pris d'investigation, voire d'un changement dans la considération de ce qui caractérise essentiellement la danse. L'histoire de la danse dessinait une chronologie constituée d'une succession de paradigmes esthétiques, faisant résulter le passage de l'un à l'autre de facteurs internes, liés à des nécessités artistiques. Les *Dance Studies*, dans la lignée des *Cultural Studies*, désirent envisager leur objet dans son dialogue avec le climat intellectuel, politique et social de chaque époque. C'est ainsi que les études de danse sont, par exemple, largement entrées en résonance avec les *Gender Studies*, et que les problématiques guidant les chercheurs ne purent jamais, à une époque, être envisagées hors d'enjeux sociétaux. Ramsay Burt rapporte à ce titre sa propre expérience de recherche, et nous montre comment la définition qu'il se choisit de la danse s'en trouva orientée :

Je fais l'hypothèse au cœur de mon livre³¹ que par « danse » nous entendons un champ d'expression culturelle qui touche à la communication et à la perception de nos propres identités. [...] À l'époque, il semblait très important de démontrer que la danse en tant qu'art n'était pas une forme esthétique autonome et anhistorique, mais un champ historique dans lequel des intérêts sociaux et politiques étaient à l'œuvre³².

La recherche historique anglo-saxonne en danse est toutefois revenue de ce « tout-sociétal », et les deux perspectives (interne et externe à l'art) commencent doucement à se conjuguer, prenant en compte à la fois les initiatives personnelles d'artistes et l'influence sur les œuvres et les courants des problématiques touchant à la construction des identités. Il reste néanmoins du chemin à parcourir, en vue de la construction d'un objet « danse » qui ne soit plus uniquement envisagé en sa qualité de caisse de résonance des questions d'une époque :

Ces dernières années, l'élargissement des questions a conduit les chercheurs à ne plus se concentrer exclusivement sur les questions de l'identité et à ouvrir le débat sur la singularité et la capacité d'action individuelle. Mais, et cela ne va pas sans difficulté, la recherche en danse continue, dans une certaine mesure, à se concentrer surtout sur les questions identitaires, elle n'a pas su s'adapter à ces changements de contexte³³.

³¹ Le livre en question est *The Male Dancer : Bodies, Spectacle and Sexuality*, New York, Routledge, 1995.

³² Ramsay Burt, « L'histoire de la danse et les *Dance Studies* anglo-américaines », trad. J. Rajak, 2007, in Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoire de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 421-422.

³³ *Ibid.*, p. 422.

L'anthropologie de la danse, quant à elle, par sa méthodologie et son objet matriciel – l'homme et ses pratiques culturelles – ne peut résolument s'attacher à la perspective interne à l'art. En effet, celle-ci supposerait d'adopter les critères d'appréciation de la culture qu'elle étudie – ceux faisant relever une danse du domaine de « l'art » –, ce qui est contraire à la déontologie de l'anthropologue, appelant à un nécessaire recul vis-à-vis des sociétés étudiées. Une redéfinition, ou du moins, un questionnement vis-à-vis des définitions de la danse ordinairement admises, s'impose de ce fait, comme l'explique Joann Wheeler Kealiinohomoku :

En 1965, je proposais dans mon mémoire de master³⁴ une définition de la danse en avançant que « la danse est un art transitoire de l'expression³⁵. » Quatre ans plus tard, je reprenais cette citation dans un article en lui apportant une correction unique, mais significative. Je modifiais ainsi la phrase précédente : « La danse est un mode transitoire d'expression³⁶. » En substituant « mode » à « art », je ne me livrais pas à un jeu mais à une redéfinition sérieuse, et peut-être même iconoclaste. Le terme d'« art » ne me paraissait plus acceptable pour définir la danse, car il n'était pas apte à rendre compte de toutes les danses, mais seulement de certaines formes de danse³⁷.

L'art est une catégorie occidentale visant à discriminer entre elles des pratiques culturelles, et dans cette mesure, la notion ne pourrait être reprise par l'anthropologue, dès lors qu'il ou elle se propose d'examiner ces pratiques sans jugement subjectif ou ethnocentré. Le terme d'art serait par conséquent à bannir, tant il oriente à l'avance la recherche qui s'engage :

« Les anthropologues étudient la danse en tant que « non-art » car leur discipline défend le principe de relativité culturelle. Il semble que les chercheurs n'ayant pas été formés à l'anthropologie éprouvent des difficultés à s'intéresser sérieusement au non-art de la danse, tant la notion d'un art de la danse est *tenace* dans leur culture, leur langage et, par conséquent, dans leur vision du monde. Comparés aux théoriciens de la danse, les anthropologues se révèlent prudents lorsqu'ils appliquent à la danse le concept d'« art », parce qu'ils font généralement la différence entre les catégories de l'« étique » et de l'« émique³⁸ ».

Il paraît évident que toutes les formes de danse ne relèvent pas de l'art et que tous les danseurs ne sont pas des artistes. Si l'on pose l'art et la danse en équation, alors, ce sont probablement les trois quarts des danses du monde qui sont éliminés de l'étude sérieuse. Les spécialistes de la danse ont eu tendance à écrire sur « l'art de la danse » et pas sur le non-art de la danse. Mais dans le cadre d'une analyse anthropologique, toutes les formes de danse doivent être prises en considération³⁹.

En conclusion, je voudrais recommander aux chercheurs qui se consacrent à la danse de consommer la rupture entre les concepts de danse et d'art, et de se défaire de cette idée qu'ils fonctionneraient,

³⁴ Cf J. W. Kealiinohomoku, « A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviors among African and United States Negroes », in A. L. Kaeppler (dir.), *Reflections and Perspectives on Two Anthropological Studies of Dance, CORD Research Annual VII*, 1976, p. 1-179.

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁶ Cf J. W. Kealiinohomoku, « An Anthropologist Looks at Ballet as Form of Ethnic Dance », *Impulse*, 1969-1970, p. 28. Traduction française d'Agnès Benoît, « Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique », *Nouvelles de danse*, n° 34-35, Bruxelles, Contredanse, printemps-été 1998, p. 47-67.

³⁷ Joann Wheeler Kealiinohomoku, « Le non-art de la danse : un essai », in *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Andrée Grau, Georgiana Wierre-Gore (dir.), Pantin, Centre national de la Danse, 2005, p. 159-160.

³⁸ (NdT) Le point de vue « étique » renvoie à la description du phénomène en question par un observateur extérieur. Le point de vue « émique » correspond à la description d'un phénomène culturel par un membre de la culture étudiée.

³⁹ Cf J. W. Kealiinohomoku, thèse de doctorat inédite, *op. cit.*, p. 119-120.

pour ainsi dire intrinsèquement, en « tandem ». L'art n'est pas nécessairement une interface de la danse. En fait, le plus souvent l'art n'est *pas* une interface de la danse⁴⁰.

Si la légitimité pour l'anthropologue de la danse de « consommer la rupture entre les concepts de danse et d'art » ne peut être remise en cause, elle paraît en revanche, pour le théoricien de la danse, plus discutable que ce que J. W Kealiinohomoku semble affirmer. En effet, le théoricien de la danse s'offre souvent pour champ d'investigation la compréhension de la danse en tant qu'expérience esthétique : il ne peut, par conséquent, mettre à bas si facilement un postulat se présentant comme un pilier de sa discipline. La question de la rupture entre les concepts d'art et de danse met toutefois en évidence des problèmes constitutifs de ce que le terme de « théorie de la danse » peut recouper.

Le théoricien de la danse peut, en premier lieu, être un acteur du monde de la danse – nous entendons par acteur un chorégraphe, un danseur, un critique, ou toute personne dont les paroles et les actes ont des répercussions concrètes sur la création, la diffusion et la réception des œuvres chorégraphiques. À ce titre de spécialiste, en tant que praticien de la danse – qu'il s'agisse d'une pratique de spectateur, de programmateur ou de créateur, il formule un certain nombre de réflexions sur son domaine de spécialité. Son implication dans le monde de la danse, tout en constituant le socle de la légitimité de sa parole, s'avère toutefois problématique dès lors qu'il s'agit d'entrer dans des considérations théoriques requérant une neutralité du locuteur. C'est ainsi que, si Gautier ou Noverre ont fourni parmi les plus belles pages consacrées à la danse, on ne peut résolument en extraire une définition de la danse exempte de tout intéressement et de tout jugement de goût. Même Diderot, pourtant entraîné à la rigueur conceptuelle de l'exercice philosophique, s'engage à cet égard dans une voie similaire, lorsqu'il fait parler en son nom le Dorval des *Entretiens sur Le Fils naturel* :

[La danse] est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation. La danse est à la pantomime comme la poésie est à la prose, ou plutôt comme la déclamation naturelle est au chant. C'est une pantomime mesurée. [...]

Une danse est un poème. [...] C'est une imitation par les mouvements, qui suppose le concours du poète, du peintre, du musicien et du pantomime⁴¹.

Diderot ne traite pas ici de la *danse*, mais du *ballet tel qu'il devrait être* selon lui, et tel qu'il pense à le refonder. La dimension prescriptive de son entreprise de définition est évidente. Elle n'invalide par ailleurs pas ses propos, mais invite à considérer le projet dans lequel ils s'inscrivent, et à les entendre dans cette perspective.

En second lieu, le théoricien de la danse peut être un membre de ce que l'on appelle « la

⁴⁰ Joann Wheeler Kealiinohomoku, « Le non-art de la danse : un essai », *op. cit.*, p. 165-166.

⁴¹ Denis Diderot, *Troisième entretien sur Le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 143-144.

recherche en danse », faire partie d'un département universitaire spécialisé dans la danse ou dans les arts de la scène. Cette position se distingue de la précédente par son objectivité revendiquée, c'est-à-dire par le choix d'un rôle d'observateur et d'analyste de la danse, et non d'acteur. Elle se distingue également des trois domaines précités – philosophie, histoire, anthropologie de la danse – en cela qu'elle ne se réclame électivement d'aucune de ces méthodologies particulières. Quelle est, alors, sa méthodologie propre, et en quoi celle-ci pourrait lui permettre de se dégager des enjeux spécifiques à chacune des disciplines évoquées ? Autrement dit : le chercheur en danse est-il plus apte que quiconque à dégager pour la danse une définition ? C'est, finalement, sur ce postulat d'une connaissance supérieure de son objet que se fonde la légitimité des départements de « recherche en danse » – sans autre précision dans leur intitulé. Philippe Guisgand en expose ici les postulats fondateurs :

Affirmer que l'on est chercheur *en* danse suppose de reconnaître l'existence d'une connaissance intuitive, sédimentée par le corps, et relevant difficilement du discours. La pratique artistique est une source d'expériences dans laquelle on peut puiser pour fabriquer des connaissances. C'est tout l'enjeu d'une approche esthétique de l'analyse chorégraphique et de l'écriture sur la danse. Comme le dit justement le critique Gérard Mayen : « choisir de regarder la danse, d'abord depuis le mouvement dansé, est une question d'angle. Lequel embrasse alors les savoirs particuliers du danseur »⁴².

Cette prise de position semble indiquer que la spécificité du chercheur en danse est de *pratiquer* son objet, et de tirer sa réflexion de sa pratique. Tous les chercheurs en danse ne sont toutefois pas des danseurs. Et quand tel est le cas, se pose nécessairement la suspicion de l'intéressement artistique en filigrane de leurs propos théoriques – ce qui n'est pas forcément problématique en soi, mais ce qui relève d'un tout autre champ que celui d'une tentative de définition de la danse dans l'ensemble de ses phénomènes. La recherche en danse telle que Philippe Guisgand la caractérise n'en est en fait qu'une partie, un champ spécialisé de ce que le terme recoupe dans la réalité universitaire. La recherche en danse ne se résume pas à une observation participante, elle comprend également des travaux qui refusent de prendre comme point de départ « la connaissance intuitive sédimentée par le corps », et préfèrent poser à leur objet les questions qu'une problématique préalablement construite leur a fournies. Ainsi, questionner ce qu'est la danse en tant que chercheur en danse – comme nous l'ambitionnons –, est une entreprise qui peut s'appuyer sur « les savoirs particuliers du danseur », mais ne doit pas forcément leur conférer de position d'élection. Plutôt que de générer un flou méthodologique, cet espace de recherche uniquement défini par son objet invite à la transdisciplinarité, et à la considération des discours portés sur la danse dans leur juste perspective et leur possible enrichissement mutuel – sans offrir à

⁴² Philippe Guisgand, propos recueillis par Agnès Santi, *La Terrasse*, hors-série « Etat des lieux de la danse en France », hiver 2011-12, p. 5.

aucun la préférence du cœur. Bien souvent, la recherche en danse délivre cette dernière au point de vue du danseur, ou plus exactement, à l'expérience du corps, surévaluant certainement le ressenti personnel et intime par rapport aux autres perspectives. Cette hiérarchie des discours n'est pas étrangère à une idée fortement ancrée dans les mentalités des danseurs, et que résume ici Marie-Françoise Bouchon – même si, dans les faits les positions sont certainement moins tranchées, et qu'elles évoluent de plus en plus vers l'échange et le dialogue :

Le souci [des danseurs] de garder la maîtrise de leur formation a pesé d'un grand poids. A priori légitime, ce souci s'est exprimé à travers l'idée que dès qu'il est question de danse, seul le danseur sait. [...] Tout discours sur la danse provenant d'un non-danseur est ressenti comme une agression, une dépossession de parole⁴³.

Devant les antagonismes de ces discours sur la danse, et face aux partis pris qui, sans les discréditer, limitent parfois leur portée à des cas spécifiques, la recherche d'une définition de la danse susceptible de faire consensus et d'être opérante dans les multiples champs qui la réclament se révèle des plus ardues. La complexité de la question s'étend au-delà des débats de la recherche, puisque même les dictionnaires, compilation des acceptions communes et savantes, se trouvent dans l'embarras, comme le notait la rédactrice en chef de *Danser* Agnès Izrine :

Qu'est-ce que la danse ? La question paraît simple et la réponse souvent évidente... Tout le monde sait ce que c'est que la danse, mais chacun en a une définition différente. La danse serait donc une part d'insaisissable, un indéfini du langage. « Art de s'exprimer en interprétant des compositions chorégraphiques ; activité qui s'y rapporte : Cours de danse classique. Suite rythmée et harmonieuse de gestes et de pas. Cette suite de geste et de pas définie par le rythme du support musical sur lequel on l'exécute, plus ou moins codifiée, et qui se pratique en couple ou en groupe : La valse, le tango, le rock sont des danses. Composition musicale écrite pour la danse. Exécution codifiée d'actes moteurs jouant un rôle dans la transmission d'informations permettant le déroulement d'une activité particulière. » nous dit le Larousse. Pour le dictionnaire Robert, et suivant les époques, les définitions diffèrent déjà légèrement : « Action de danser. Suite expressive de mouvements du corps exécutés selon un rythme, le plus souvent au son de musique et suivant un art, une technique ou un code social plus ou moins explicite. Art de la danse, l'un des beaux-arts. » (1977). Et en 2006 : « Action de danser. Suite de mouvements volontaires, rythmés (le plus souvent au son de musique), ayant leur but en eux-mêmes et répondant à une esthétique. Art de la danse, l'un des beaux-arts. » L'embarras de MM. Robert et Larousse qui cherchent à donner une définition exacte transpire dans ces lignes. Ils tournent, si l'on ose dire, autour du sujet⁴⁴.

Il est intéressant d'observer les modifications opérées entre 1977 et 2006 : elles constituent une sorte de vitrine des évolutions esthétiques du siècle et des paradoxes qu'elles posent. Le terme « expressive » a disparu, ainsi que le fait de suivre « un art, une technique ou un code social ». En revanche, est apparue la notion de mouvements « volontaires », « ayant leur but en eux-mêmes » et

⁴³ Marie-Françoise Bouchon, « Le monde chorégraphique a-t-il peur de l'histoire ? », in *Marsyas*, n°37/38, juin 1996, p. 97.

⁴⁴ Agnès Izrine, « La danse, tentative de définition », in *Danser* n°319, juillet-août 2012, p. 37.

« répondant à une esthétique » (expression assez floue venue remplacer le terme certainement jugé daté et problématique d'« art »). On peut remarquer également que la définition de 2006 s'est largement inspirée de Paul Valéry, qui définit la danse comme « un art des mouvements humains, de ceux qui peuvent être volontaires⁴⁵ », précisant que les mouvements dansés « ont en eux-mêmes leur fin⁴⁶. » Cette inspiration puisée dans les écrits du poète français sonne ici comme un va-tout joué d'une main incertaine, troublée par l'effondrement successif des termes piliers de la précédente définition : l'expressivité a été mise à mal par les travaux de Cunningham, la notion d'art a elle aussi été questionnée, sans parler de la « technique » que l'inclusion des gestes quotidiens dans la danse a rendue dispensable, ni même de la notion de « code social » sans doute trop spécifique. L'évolution des définitions de la danse telle que relevée par Agnès Izrine laisse l'impression d'une synthèse opérée par soustraction. À chaque borne repoussée par la création chorégraphique, une caractéristique a été retirée, puisque perçue comme non essentielle par suite de son dépassement.

Loin de se limiter aux travaux des encyclopédistes, cette synthèse par soustraction semble guider également une partie de la recherche en danse, celle du moins qui a choisi de se recentrer sur les questions de corporéité. Si ce champ d'investigation est amplement légitime et fécond en soi, il tend à être surreprésenté dans les travaux actuels sur le mouvement dansé, par rapport aux autres angles d'approche⁴⁷. Cette surreprésentation pourrait s'expliquer par plusieurs facteurs, dont celui, évoqué précédemment, du poids accordé « aux savoirs particuliers du danseur », et à la connaissance corporelle intuitive. Mais elle pourrait dénoter également un embarras face aux multiples formes qu'a revêtues la danse depuis les dernières décennies du XX^e siècle, et d'une réaction de repli vers ses caractéristiques les plus irréductibles – au premier rang desquelles figure sa matière première, le corps. En se recentrant sur le corps, la théorie de la danse semble se mettre à l'abri des déterminations accidentelles de son objet, évacuant du domaine d'investigation ce qui ne relève pas de son essence certaine. Opérer de telles soustractions, cependant, c'est risquer de confondre définition et dénominateur commun, et manquer à rendre la complexité de l'objet. C'est pour éviter cet écueil qu'il nous semble important de ne pas négliger la richesse potentielle du croisement des perspectives relevant d'autres domaines d'étude – manière de se prémunir de toute réduction à ce qui apparaît, depuis un angle unique, comme étant l'essentiel. Ainsi, la recherche en danse gagnerait à ne pas tirer sa spécificité d'une expertise propre, et revendiquée, sur « les savoirs particuliers du danseur », mais d'une mobilité assumée entre les méthodologies de différents champs de recherche, dont l'expertise serait à même d'être alternativement convoquée.

On touche là à un des problèmes majeurs de ces départements qui, créés autour d'un objet et

⁴⁵ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 2003, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷ Le parcours du site de l'ABES recensant les thèses déclarées est à ce titre éclairant.

non d'une méthode, regroupent finalement des travaux aux angles d'approche relativement disparates, entrepris par des chercheurs peinant parfois à trouver leur identité méthodologique. L'association hébergée par le Centre National de la Danse, l'Atelier des Doctorants en Danse (qui regroupent tant des doctorants en danse que des doctorants issus d'autres disciplines mais travaillant sur la danse), se fait régulièrement l'écho de ces problèmes de positionnement. Le chercheur « en danse » n'a pas intérêt à adopter pleinement sur son objet la perspective historique, ni la perspective philosophique, sociologique ou anthropologique, sous peine de se voir reprocher son amateurisme dans ces domaines aux protocoles d'investigation clairement balisés. Sa spécificité se situe donc ailleurs, mais elle ne se situe pas complètement non plus dans son objet : des chercheurs d'autres disciplines – à l'assise méthodologique plus solide – peuvent en effet s'intéresser également à la danse. Il ne lui reste qu'à capitaliser sur cette liberté de naviguer entre différentes traditions de pensée, et à la transformer, non en un laxisme méthodologique, mais en une souplesse intellectuelle bienvenue pour saisir les contours d'un objet foncièrement mouvant. La tâche n'est pas aisée, et nécessite de constants garde-fous pour les périlleux allers-retours auxquels engage la transdisciplinarité.

Une entreprise de définition de la danse et d'investigation de ses spécificités, dans ce cadre d'une « recherche en danse », devra donc garder à l'esprit les multiples définitions proposées depuis des points de vue philosophique, anthropologique ou historique, en toute conscience des postulats et méthodes spécifiques à ces disciplines. Le croisement des perspectives offert par une approche transdisciplinaire est en effet son atout – la croyance en la fécondité potentielle de ce croisement fut la raison première de la création de cette discipline *par l'objet*. Mais cette entreprise de « recherche en danse » devra également garder à l'esprit que son enjeu propre n'est ni philosophique, anthropologique ou historique, et qu'il s'ancre dans un horizon sinon pratique, du moins dessiné par les échos problématisés des préoccupations diverses des acteurs de la danse, sous toutes ses formes.

c) Danse et non-danse, art et non-art

C'est dans la deuxième moitié du XX^e siècle que se sont produits les principaux bouleversements de la scène chorégraphique ayant abouti aux crises identitaires sus-citées. Les frontières de ce qui était traditionnellement reconnu comme étant de la danse ont été repoussées une à une, au travers d'œuvres se présentant elles-mêmes comme des essais de réflexion ou des expérimentations limites sur la nature de cet art – ou de cette pratique. Sans retracer de manière détaillée cette histoire, on peut s'attacher à en rappeler les moments forts, pour comprendre et garder à l'esprit les points de rupture générés.

Cunningham peut à ce titre être cité en premier : il s'est en effet attaché à démanteler une à une toutes les définitions admises. Le lien entre la danse et la musique, par exemple, était un de ces repères communément admis pour distinguer le danseur de l'homme qui se meut simplement ; il le fit voler en éclats – dans ses œuvres, le chorégraphe américain aimait à considérer le mouvement et la musique comme partageant simplement le même temps. D'autres repères analogues ont fait l'objet, dans les années soixante et soixante-dix, aux Etats-Unis, de la même remise en cause, comme la scène, ou la technique. Les *events* de Cunningham ont amorcé ce questionnement, qui fut parachevé par les tentatives de Trisha Brown et du Judson Dance Theater d'amener la danse dans la ville, hors des théâtres, et hors du temps qui lui est communément accordé. La reconnaissance possible de la danse par l'identification d'une technique spécifique prit également fin à cette période-là, avec l'introduction du geste quotidien, initié par Anna Halprin. Sa démarche est une entreprise de déconstruction des savoirs admis sur l'art chorégraphique, comme le résume Alain Buffard :

Sa recherche met en place des outils de production du mouvement et de composition qui travaillent à affranchir le corps des modèles de la *modern dance* au profit d'une approche sensorielle et relationnelle. Dans *Five-Legged Stool* (1962), elle opère une première rupture en introduisant le principe des tâches : les danseurs ont pour consigne des actions quotidiennes simples (porter des objets, nettoyer, verser, etc.). Tout en se dégageant de la norme du mouvement « dansé », les tâches font apparaître le processus chorégraphique, lui-même déterminé par l'aléatoire de la durée et de la spatialisation de l'action⁴⁸.

L'autonomie de la danse et de la musique, le développement de la notion de performance et le brouillage des frontières entre geste quotidien et mouvement dansé sont autant de points problématiques ayant forcé les théoriciens à mettre en crise les définitions de l'art chorégraphique fondées sur la cadence, l'expressivité, la technique ou encore la codification. Notons aussi qu'à

⁴⁸ Alain Buffard, article « Anna Halprin » in Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la Danse*, Paris, Larousse, 2008, p. 200.

partir de la fin des années soixante-dix, le *Tanztheater* de Pina Bausch, et ses héritiers, sont venus brouiller un peu plus cet état des lieux compliqué en convoquant sur scène la parole, bousculant ainsi la partition traditionnelle entre art dramatique et art chorégraphique. Il faut également rajouter, à la longue liste – pourtant non exhaustive – de ces artistes questionneurs, les hérauts de ce qui fut appelé la non-danse, au premier rang desquels Jérôme Bel, qui a sans cesse substitué au spectacle du mouvement celui de son autoréflexivité. La non-danse ressemble fort à une dernière épreuve à faire subir à la danse pour mener à bien son impitoyable examen, pour mettre enfin le doigt sur sa nature *réelle* :

Après avoir organisé le mouvement militaire et celui des rassemblements festifs et religieux en formes fixes, après avoir découvert la danse en action comme art de théâtre et d'imitation, après avoir codifié les genres et les pas, après avoir numéroté les positions, après avoir installé le danseur dans un tranquille, quoique pénible, exercice à la barre, après l'avoir abrité sous le bouclier de la technique, après l'en avoir libéré, après l'avoir exposé aux ruptures et aux dislocations, après avoir congédié le théâtre et réduit la musique à un état auxiliaire, il restait à la danse à se retrouver comme art de la maladresse, à se tourner vers le mouvement quotidien, et finalement, pourquoi pas, ou plutôt inévitablement – le corps étant passé par tous ses états –, à ne plus danser et à se dessaisir complètement...

On ne peut que rester admiratif devant ce parcours de dénuement, cette espèce de *passion* où la danse se défait de ses oripeaux, renonce à ses strass et à ses virtuosités, se réforme pour se retrouver elle-même et faire du corps à la fois l'agent et l'objet « de sa propre énonciation ». [...] Mais c'est aussi un itinéraire de déréluction qui se solde bien souvent par une raréfaction et une désertification...⁴⁹

Face à ces mutations déroutantes, et outre le rejet qu'elles ont pu générer, deux réactions principales peuvent être identifiées du côté de la théorie de la danse. La première, comme nous l'évoquions précédemment, consiste en une tentative de définition par soustraction, un repli de la pensée sur le dernier dénominateur commun restant : le corps. Si les travaux sur la corporéité⁵⁰ se sont révélés déterminants pour comprendre les créations de chorégraphes la mettant eux-mêmes au centre de leurs enjeux artistiques, et pour appréhender ce qui fut indéniablement la marque et la découverte du XX^e siècle en danse, il faut cependant se garder d'en faire le pivot indéfectible ou le socle établi de toute analyse. Il s'agit pourtant d'une tendance forte de la pensée de la danse actuelle qui, focalisée sur la *pensée par corps* et sur l'enjeu de la perception intime, prend le risque de réduire son objet et de manquer des points tout aussi essentiels à sa compréhension. Marie-Françoise Bouchon le déplorait pour l'histoire de la danse, la philosophe Julia Beauquel le formule encore autrement ici :

Réfléchir à la danse, ce serait forcément penser la corporéité vécue du danseur, décrire ses sensations

⁴⁹ Catherine Kintzler, « La danse, art du corps engagé, et la question de l'autonomie », in Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 131-132.

⁵⁰ A la suite, notamment, des réflexions engagées en France par Michel Bernard.

subjectives de mouvement, ou encore les émotions intimes du spectateur. L'univers de la danse serait celui des *qualia* et des propriétés égologiques : la nécessité d'en dire quelque chose ne pourrait venir que de l'expérience interne du danseur ou de la rencontre presque magique avec cette intériorité sur le mode de l'empathie. [...] Bien sûr, que des artistes s'intéressent à la matière du corps ne pose en soi aucun problème. Mais il importe de ne pas confondre leurs discours imagés avec la quête d'une définition philosophique qui assimilerait la danse au corps, à l'absence de normes, l'a-rationalité voire l'irrationalité ou l'animalité. Les danseurs ne sont pas de simples *corps* en mouvement, mais bien des *personnes* qui dansent : la qualité des œuvres chorégraphiques dépend autant de leurs qualités rationnelles que de leurs qualités physiques. Les propriétés chorégraphiques « surviennent » sur des corps en mouvement : elles dépendent de ces corps, covariant avec eux, mais ne leur sont pas réductibles⁵¹.

Ajoutons, à cela, qu'il est dangereux de fonder la réflexion sur un noyau dur qui n'est irréductible qu'en apparence : tout comme le lien avec la musique, la technique, le mouvement, le corps lui-même est en passe d'être dépassé, en tant que dernière frontière à conquérir pour mener une interrogation sans merci sur la nature de la danse. Les prémices de ce questionnement ont par ailleurs été posés de longue date, qu'il s'agisse des travaux sur les corps numériques (initiés, là encore, par Cunningham, à travers *Biped* (1999), par exemple), ou encore d'œuvres expérimentales à l'instar de l'installation *100% polyester, objet dansant n°(à définir)* (1999 également) de Christian Rizzo, où des robes esquissent une danse sans corps.

Une autre tendance, face à ces mutations radicales du paysage chorégraphique contemporain, consiste en une observation relativement neutre, prenant acte des bouleversements sans s'en faire juge, englobant dans la « danse » tous les objets qui désireront s'y rattacher. A la différence des tenants du tout-corporel, cette frange des théoriciens et critiques ne s'aventure pas à définir ce que serait une essence de la danse, mais préfère consigner les objets performatifs qui fleurissent sur les scènes actuelles, les décrire et les regrouper par motifs communs. Elle les analyse en partant du postulat immédiatement accepté qu'il s'agit là d'« œuvres de danse » – c'est une telle démarche qui anime par exemple les ouvrages de Dominique Frétard, *Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*, ou de Philippe Noisette, *La Danse contemporaine, mode d'emploi*. La tâche délicate de déterminer ce qui est ou non de la danse est ici, d'une certaine manière, laissée au marché de la danse lui-même (ou plus exactement au triangle artistes, subventionneurs et diffuseurs). Les diverses attitudes du théoricien face aux objets déroutants que ce marché lui propose sont à rapprocher par ailleurs de la situation observable dans l'art contemporain, telle que la décrit Rainer Rochlitz :

La critique a du mal à suivre cette évolution du statut de l'art hors de toute définition acquise. Ayant dû se défaire des critères traditionnels, l'un après l'autre identifiés à des préjugés et mis en question par les artistes, elle se réfugie, aujourd'hui, soit dans une attitude de refus et d'attente du retour à

⁵¹ Julia Beauquel, « La danse a-t-elle une philosophie ? » in Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse, op. cit.*, p. 17.

l'ordre, soit dans une solidarité aveugle avec ce qui passe chaque fois pour « important », soit encore dans une neutralité insensible, indifférente à l'art contemporain et seulement soucieuse de commettre le moins de bourdes possible. C'est dans ce contexte que des voix, parfois timides et soucieuses d'une notion de qualité, parfois autoritaires et friandes de censure, appellent à la redéfinition de quelque chose comme des critères⁵².

Cette cartographie commune des différentes attitudes critiques et théoriques s'explique, par ailleurs, par de véritables convergences entre l'évolution de la danse et des arts plastiques et visuels au XX^e siècle. Ces derniers ont expérimenté les mêmes révolutions conceptuelles et la même prise de conscience de soi, aboutissant en une forme de « fin » de leur histoire, aboutissant également en une inclusion, au sein de leur pratique même, d'une philosophie de cette pratique, pour reprendre les termes d'Arthur Danto : « Il semblait peu à peu que le rôle principal de l'art de notre siècle consistait à poser la question de sa propre identité en refusant comme insuffisamment générales toutes les réponses proposées⁵³. » La danse et l'art contemporain sont par conséquent confrontés à des crises identitaires similaires, héritées de découvertes philosophiques conjointes :

Avant le XX^e siècle, on admettait tacitement qu'il était toujours possible d'identifier les œuvres d'art en tant que telles. Le problème philosophique qui se pose maintenant consiste à expliquer pourquoi ce sont des œuvres d'art. Avec Warhol il devient clair qu'une œuvre d'art n'a pas besoin d'avoir un aspect particulier – elle peut avoir l'aspect d'une boîte Brillo, tout comme elle peut avoir celui d'une boîte de soupe en conserve. Mais Warhol n'est pas l'unique artiste à avoir fait cette découverte importante, qui est en fait celle de tout un groupe d'artistes. Les distinctions entre musique et bruit, entre danse et mouvement, entre littérature et simple écriture – autant de découvertes qui remontent à la même époque – correspondent exactement à celle mise en évidence par Warhol⁵⁴.

S'il n'est par conséquent plus évident de distinguer une boîte Brillo d'un objet d'art, ou un trémoussement sur la piste d'une discothèque d'une œuvre de danse⁵⁵, c'est que l'art plastique et la danse ne peuvent plus être uniquement déterminés et reconnus par le biais de données perceptuelles. En d'autres termes, rien ne permet de reconnaître de la danse à première vue, si ce n'est le lieu où elle se donne à voir, le programme qui l'accompagne, le discours du chorégraphe – les conditions de sa production et de sa diffusion. Une tâche de redéfinition de la danse apparaît dans ce cadre assez vaine, dans la mesure où tout ce qui sera montré sous la colonne danse d'une programmation sera autorisé à s'y rattacher conceptuellement. La danse pourrait donc tout englober, ce qui d'une certaine manière revient à frapper le terme de caducité – c'est la posture implicite de tous les artistes préférant dans le programme mettre leur nom derrière le terme vague de « conception » en lieu et place de celui de « chorégraphie », que l'on trouvait traditionnellement. Mais là où les

⁵² Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention, art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 18-19.

⁵³ Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 145.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁵ Voir *The Show Must Go On* (2001) de Jérôme Bel.

frontières sont repoussées si loin qu'elles ne semblent plus délimiter aucun territoire, d'autres distinctions naissent, comme le fait remarquer Rochlitz, commentant Danto :

Danto lui-même laisse apparaître une ambivalence révélatrice. D'un côté, sa tolérance à l'égard de l'extension du concept art semble être sans limites : « n'importe quoi peut être de l'art⁵⁶ ». D'un autre côté, il ne parle qu'ironiquement de ces œuvres modernes qui sont de simples répliques d'objets réels⁵⁷ ; seulement, il ne voit aucune raison logique de les exclure de l'art. Il reproche aux auteurs d'un catalogue consacré aux dessins et griffonnages pédagogiques de Beuys de « traiter ces dessins comme s'il s'agissait d'art en un sens plus ancien, que Beuys a tant fait pour changer⁵⁸ » et de les comparer aux œuvres de Léonard, de Dürer, de Klee et de Munch. Resterait à produire, sans préjugé conservateur, un argument bien fondé permettant de distinguer conceptuellement entre « l'art au sens ancien » et « l'art au sens posthistorique » ; or un tel argument, qui revient à réintroduire de façon masquée la distinction entre art et non-art, n'a pas encore été produit par Danto⁵⁹.

La remarque vaut également dans le domaine du spectacle vivant : si des œuvres dites de « non-danse » sont amenées à faire partie de la programmation « danse » de théâtres, c'est que le terme de « danse » n'est plus opérant pour décrire la scène chorégraphique (tant son enveloppe a été distendue), mais qu'il demeure néanmoins un besoin de distinctions et de catégorisations, voire de critères, pour pouvoir parler effectivement des objets. Faut-il pour autant cesser de s'interroger sur ce que « danse » ou « danser » veut dire, pour aller chercher d'autres notions plus affûtées pour décrire les réalités artistiques contemporaines – « performance », « dramaturgie plurielle », « spectacle vivant », « théâtre physique » ? Ces deux démarches (« qu'est que danser veut dire ? » d'une part, « comment décrire les nouveaux objets artistique ? » d'autre part) devraient plutôt être considérées indépendamment, dans la mesure où elles correspondent chacune à des problématiques et des enjeux très différents. Cette distinction nécessaire est pourtant trop souvent ignorée. En effet, le souci de décrire et de rendre compte des objets scéniques non identifiés de la fin du XX^e siècle a mené beaucoup de théoriciens à considérer comme admis le fait que la danse désignait maintenant l'ensemble des travaux artistiques présentés comme tels dans les théâtres ayant force de prescription – sous peine de courir le risque d'être perçu comme un réactionnaire, ou un nostalgique des grandes heures du ballet. Il s'en est résulté un vide théorique, généré par cette focalisation excessive sur les bornes extrêmes de l'art chorégraphique, que Mikael M. Karlsson, observateur extérieur à la danse, résume en ces termes :

Je ne déprécie d'aucune manière – en fait, j'admire énormément – le genre de travail qui a été et qui est effectué en esthétique philosophique de la danse. Je pense cependant que l'intense concentration

⁵⁶ Arthur Danto, « Four-and-twenty Blackboards. Drawing and Thinking in the Work of Joseph Beuys », in *Times Literary Supplement*, 17 déc. 1993, p. 17.

⁵⁷ Cf., à propos de l'artiste fictif nommé « J. », Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 31 sqq., 46, 68, 71 sqq.

⁵⁸ Id., « Four-and-twenty Blackboards », *op. cit.*, p. 17.

⁵⁹ Rainer Rochlitz, *op. cit.*, p. 88.

sur la danse artistique a mené à une conception excessivement intellectualisée de la danse en général – et de la danse en tant que type d’action – notamment en détournant notre attention de l’importance de la coordination des mouvements avec la musique⁶⁰.

La dernière ligne de cette remarque pourrait apparaître au lecteur spectateur de danse contemporaine comme scandaleusement rétrograde, pourtant Karlsson exprime là un constat important pour ne pas réduire les efforts de conceptualisation de la danse à une frange restreinte de ses occurrences artistiques. Il faudrait également se garder de considérer comme admis que ces dernières sont « de la danse », dès lors qu’un programme nous l’indique – une position, là encore, pouvant paraître rétrograde, ou manquant d’ouverture d’esprit, à l’instar des voix timides décrites par Rochlitz, appelant à « la redéfinition de quelque chose comme des critères ». Il ne s’agit pas pour autant de dénier leur valeur artistique à certaines œuvres, ou même de s’en faire le juge : il s’agit simplement de discuter le fait qu’elles soient dites « de danse ». Nous soutenons en effet qu’une réflexion sur une définition de la danse d’une part, et l’établissement de notions plus aptes à décrire et catégoriser les phénomènes artistiques contemporains d’autre part, relèvent de démarches différentes, qu’il faut correctement distinguer. On retrouve ainsi dans l’argument de Karlsson l’essence du propos précédemment cité de l’anthropologue Joann Wheeler Kealiinohomoku, affirmant que le terme d’art n’est « pas apte à rendre compte de toutes les danses, mais seulement de certaines formes de danse ». Cet argument mérite d’être entendu pour mener à bien les tentatives de compréhension de ce qu’est la danse. Ces tentatives ne sont pas à confondre avec un débat sur le statut, légitime ou non, « d’œuvres » pour les pièces problématiques sus-mentionnées. L’effort de compréhension de ce qu’est la danse dans sa globalité doit s’appuyer sur l’ensemble de ses objets sans les hiérarchiser par des critères esthétiques. Il doit prendre en considération, de manière égale, ce qui relève traditionnellement de l’art, et ce qui relève du « non-art⁶¹ » de la danse – cette perspective est en cela très différente de celle visant à cerner et caractériser l’art vivant contemporain, en ce qu’il comporte de danse et de « non-danse ».

⁶⁰ Mikael M. Karlsson, « Les lapins pourraient-ils danser ? », in Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, op. cit., p. 63.

⁶¹ Reprenant ainsi le terme de Joann Wheeler Kealiinohomoku.

d) La danse comme activité productrice de sens

Élargir l'effort de compréhension de la danse au-delà des limites de l'art tel qu'il est circonscrit par les autorités prescriptives – subventionneurs, diffuseurs, critiques – ne nous conduit pas à rejeter la dimension esthétique de l'acte de danser. Cela nous amène plutôt à considérer que la danse est une activité qui recèle la potentialité du processus artistique, c'est-à-dire une activité dont le spectacle est susceptible de générer un sentiment identifiable à une émotion esthétique, mais qui cependant ne l'actualise pas systématiquement. Cette potentialité, inhérente à la danse sans pour autant la résumer, nous invite à délaissier la question du passage du non-art à l'art – ce passage étant souvent implicitement perçu comme un progrès de la danse vers l'actualisation de son hypothétique essence – pour l'approcher par un autre angle. Les danses sociales, divertissantes, festives et rituelles sont tout autant de la danse que la danse dite « artistique », et produisent toutes quelque chose qui, dans certains contextes, peut être assimilé à une création artistique. C'est cet aspect, cette production commune, qu'il nous paraît intéressant d'analyser, en deçà de l'émotion esthétique qu'elle peut possiblement générer. Il est capital de considérer cette production et son processus comme ayant valeur en soi, ne constituant pas forcément une étape du chemin vers la forme supposément pure que serait la danse artistique. Il s'agit là de se prémunir contre toute tentation d'attribuer à *l'art* de la danse les attentions exclusives de l'entreprise spéculative. Mikael M. Karlsson, que nous citons précédemment comme un des pourfendeurs de cette focalisation excessive, formule la concession suivante pour atténuer sa prise de position : « Du point de vue de l'esthétique, il y a beaucoup moins d'intérêt philosophique en ce qui concerne le Bunny Hop de la fête du troisième anniversaire d'Emilie qu'à l'égard d'une exécution particulière de *Night Journey* de Martha Graham, ou de l'œuvre qui est ainsi interprétée⁶². » Du point de vue de l'esthétique, cette remarque est juste, tout comme du point de vue de la météorologie, la mise en équation des phénomènes de convection a plus d'intérêt que l'exécution maîtrisée d'une danse de la pluie. Il n'en demeure pas moins que l'esthétique, ou la météorologie, ne sont pas les seuls angles d'approches possibles de la danse, ou de la gestion humaine des phénomènes naturels. Dans le cadre d'un effort de compréhension plus global, Bunny Hop et *Night Journey*, modélisation scientifique et rite nord-américain, se valent comme objets d'étude, et méritent qu'on leur accorde le même temps de réflexion.

En tentant d'analyser la qualité particulière de la danse qui peut être à l'origine d'un processus de création artistique, sans y mener forcément, nous choisissons de questionner la danse

⁶² Mikael M. Karlsson, « Les lapins pourraient-ils danser ? », in Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 63.

en tant qu'instrument d'expression, ou de construction d'une connaissance sur le monde. C'est là, nous semble-t-il, que siège une de ses caractéristiques les plus rarement mises en évidence, et qui pourtant la distingue largement d'autres pratiques corporelles. La possibilité de l'art nous paraît résider dans cette faculté inhérente de la danse, consistant à construire du sens, et des formes que l'on pourrait appeler, en attendant une meilleure élucidation, expressives ou signifiantes.

La substitution, dans une réflexion sur la nature de la danse, de la question de « l'art » par la question de la forme « signifiante » ou « expressive » ne paraît pas à première vue une issue évidente pour dénouer les problèmes guettant le théoricien, au contraire. C'est de cette apparente complication de la chose que William Kennick se fait l'écho, dans des propos rapportés par Arthur Danto :

Imaginons un très grand entrepôt rempli de toutes sortes d'objets – des tableaux en tous genres, des partitions pour symphonies, danses et hymnes, des machines, des outils, des bateaux, des maisons, des statues, des vases, des livres de poésie et de prose, des meubles et des vêtements, des journaux, des timbres-poste, des fleurs, des arbres, des pierres, des instruments de musique. Puis, demandons à quelqu'un d'y entrer et d'en rapporter toutes les œuvres d'art qui s'y trouvent. Il s'acquittera de sa tâche sans trop de mal, malgré le fait que, comme même les esthéticiens l'admettront, il ne possède pas de définition satisfaisante de l'art en termes de quelque dénominateur commun. Supposons maintenant qu'on l'envoie dans le même entrepôt en lui donnant comme instruction de ramener tous les objets qui possèdent une « forme signifiante » ou tous les objets qui sont des « expressions ». Il serait à juste titre décontenancé. Il est capable de reconnaître une œuvre d'art lorsqu'il en voit une, mais il ne sait guère ce qu'il faut chercher lorsqu'on lui dit de rapporter un objet qui possède une « forme signifiante »⁶³.

La thèse sous-jacente de cette mise en situation imaginaire est qu'il n'est pas besoin d'embrouiller avec des concepts compliqués notre compréhension intuitive des choses, et que les entreprises de définition – de l'art, de la danse – échouent la plupart du temps à nous orienter mieux dans le champ des objets que nous soumet la réalité. Une thèse similaire est défendue par Graham McFee dans son ouvrage *Understanding Dance* – qui, pour cette même raison, prend garde à ne pas s'intituler, par exemple, « *Defining Dance* » :

Nous pouvons très bien comprendre des termes sans être en mesure de les définir. Par exemple, nous comprenons le temps – nous sommes capable de parler du temps, de savoir quand nous sommes à l'heure pour des conférences et quand nous ne le sommes pas, voire peut-être d'expliquer ce qu'est la ligne de changement de date – mais nous ne pouvons pas définir le « temps ». Cet exemple rend bien compte du fait que l'on peut comprendre relativement bien une chose sans pour autant être capable de la définir [...].

Les points soulevés dans cette partie et la précédente soutiennent tout à la fois que (a) l'on peut très bien comprendre des termes sans être capable de les définir et que (b) avoir une définition n'aide pas, en général, à la compréhension⁶⁴.

⁶³ William Kennick, « Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake ? », *Mind*, LXVII, 1958, p. 321-322, cité dans Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 112-113.

⁶⁴ Graham McFee, *Understanding Dance*, London, Routledge, 1992, p. 17-18.

Kennick et McFee font ici tous deux référence aux réflexions de Saint Augustin sur le temps, sur notre familiarité avec cette notion et notre difficulté paradoxale à la définir de manière satisfaisante. L'entreprise de définition n'est pourtant pas si vaine que semblent l'affirmer nos deux auteurs, pour peu que l'on considère les défis posés par les nouveaux objets de la création contemporaine, qui une fois mis dans l'entrepôt de Kennick, dérouteraient à coup sûr son visiteur. Danto en formule le constat, en réponse directe aux arguments de ce dernier :

Il est facile d'imaginer un deuxième entrepôt exactement pareil à celui décrit par Kennick, à ceci près que pour toute œuvre d'art de l'entrepôt de Kennick on trouve dans le nôtre une réplique exacte qui n'en est pas une, et que pour tout objet qui dans le sien n'est pas une œuvre d'art il existe dans le nôtre une réplique exacte qui en est une. Ainsi, la pile des œuvres d'art provenant de son entrepôt serait indiscernable des simples objets provenant du nôtre. [...]

Mais est-ce que le fait qu'un objet puisse être une œuvre d'art tout en ne ressemblant pas aux œuvres antérieures implique qu'il ne puisse pas y avoir de généralisation ni de définition concernant les œuvres d'art ? Il n'en serait ainsi que si nous limitons les éléments de la définition aux propriétés perceptuelles. Si nous prenons en compte aussi les propriétés non perceptuelles, il se peut au contraire que nous trouvions une homogénéité étonnante à l'intérieur de cette classe d'objets [...]⁶⁵.

Il serait en effet bien difficile de distinguer à la sortie *Boîte Brillo* de Warhol issue de l'entrepôt de Kennick de la boîte Brillo lambda issue de celui de Danto, il n'en demeure pas moins une différence fondamentale entre les deux, une fois replacées dans leur contexte d'exposition. De la même manière, la danse n'est pas si aisément reconnaissable, une fois sortie des lieux et des temps qui nous font traditionnellement attribuer aux mouvements corporels cette dénomination : à ce jeu, l'entrée de Pina Bausch dans *Café Müller* aussi bien que les *Harlem Shake* qui furent un temps répandus viralemment sur le net en dérouteraient plus d'un.

Graham McFee ne méconnaît pas non plus les limites de la reconnaissance intuitive des objets dansés. Il propose simplement, plutôt qu'une entreprise de définition à coup de concepts essentiels et inaliénables, une enquête plus modeste, consistant à départager, sur le terrain, la danse de quelques phénomènes voisins. C'est ainsi qu'il prend l'exemple des prouesses comparées de la ballerine et de la gymnaste :

Ainsi, si l'on se demande quelle est la différence entre danse et gymnastique, il serait judicieux de penser à des différences spécifiques entre ces deux disciplines dans un contexte précis. Cela revient à ne pas poser la question « Qu'est-ce que la danse ? » (« *What is dance ?* ») et « Qu'est-ce que la gymnastique ? » (« *What is gymnastics ?* »), mais à se pencher sur la question : « A quel moment se distingue-t-elle de la danse ? » (« *When is gymnastics contrasted with dance ?* ») [...].

Pour conclure, donc, je défends l'idée qu'il n'y a pas besoin de définitions, et qu'il n'est pas possible d'en donner⁶⁶.

En proposant ainsi de substituer à la question du « what » celle du « when » (comme il le résume

⁶⁵ Arthur Danto, *op. cit.*, p. 114-116.

⁶⁶ Graham McFee, *op. cit.*, p. 20-21.

lui-même dans ces pages), McFee s'associe à une démarche de changement d'approche problématique que l'esthétique a déjà éprouvée, au travers des perspectives développées par Nelson Goodman. Le déplacement du « what » au « when » est ainsi posé dans *Manières de faire des mondes* :

La littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? » Cette question, souvent confondue sans espoir avec la question de l'évaluation en art « Qu'est-ce que l'art de qualité ? » s'aiguise dans le cas de l'art trouvé – la pierre ramassée sur la route et exposée au musée ; elle s'aggrave encore avec la promotion de l'art dit environnemental et conceptuel. Le pare-chocs d'une automobile accidentée dans une galerie d'art est-il une œuvre d'art ? [...] Sinon, qu'est-ce qui distingue ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas une ? Qu'un artiste l'appelle œuvre d'art ? Que ce soit exposé dans un musée ou une galerie ? Aucune de ces réponses n'emporte la conviction.

Je le remarquais au début de ce chapitre, une partie de l'embarras provient de ce qu'on pose une fausse question – on n'arrive pas à reconnaître qu'une chose puisse fonctionner comme œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. Pour les cas cruciaux, la véritable question n'est pas « quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ? » mais « Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? » – ou plus brièvement, comme dans mon titre, « Quand y a-t-il art ? »⁶⁷

À l'instar de cette démarche, McFee déplace le problème d'une définition de la danse vers la question « Quand y a-t-il danse ? ». Notons cependant une différence de taille due à la nature différente des champs considérés : si Goodman pose qu'un objet peut avoir une signification différente selon son contexte et, d'une certaine manière, « faire art » dans certains endroits et pas dans d'autres, il ne peut en être de même pour la danse en raison de son caractère fondamentalement éphémère – une danse ne peut être exposée de manière absolument identique en deux endroits différents. De ce fait, se demander quand est-ce qu'il y a danse revient forcément à se demander si ce que nous voyons, à l'instant *t*, est de la danse. Aussi modeste et ancrée dans la pratique que paraisse la démarche de McFee, elle ne peut s'empêcher d'être rattachée malgré tout à un effort de définition qui ne dit pas son nom : la classification des occurrences et la discrimination des objets entre eux constituent la première étape pour construire la définition d'une réalité – il s'agit simplement d'une méthode définitionnelle par les faits et non par le droit, à l'inverse d'une définition mathématique. La question « quand y a-t-il danse ? » semble cependant une méthode valide pour parvenir petit à petit à circonscrire au mieux le phénomène qui, malgré la diversité de ses occurrences, se fait immuablement appeler « danse ». Et c'est en réponse à cette question que nous sommes tentée de formuler la thèse suivante : il y a danse quand il a construction de sens. Cela ne nous aiderait pas, certes, à reconnaître les objets dansés dans un entrepôt, nous dirait Kennick ; mais nous pourrions rappeler que ce ne sont pas les seules données perceptuelles qui nous autorisent à regrouper des objets dans une même classe, comme le souligne Danto.

La notion de « sens » est une notion compliquée, souvent floue, et dont il faudra éclaircir

⁶⁷ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, 2006, p. 99-100.

complètement les zones d'ombre pour l'usage que nous choisirons d'adopter. Si elle nous paraît, malgré ces indéterminations, intéressante à exploiter pour comprendre « quand est-ce qu'il y a danse », c'est que ses diverses acceptions dans les expressions communes de la langue française nous paraissent en réalité fécondes pour construire une réflexion globale à même de saisir les spécificités de la danse. Ces acceptions – celles qui nous intéressent en tout cas – sont au nombre de trois :

- la première d'entre elles est « sens » compris en termes de « signification », comme dans la phrase « Quel est le sens de ce mot ? ».

- le sens peut s'entendre également comme une compréhension intuitive de quelque chose, une aptitude qui serait de l'ordre de la sensation juste : « il a le sens du rythme », par exemple.

- il peut s'agir aussi d'une direction, comme dans l'expression « sens interdit » dans le code de la route.

Sans transformer l'investigation conceptuelle en jeu sur les mots, nous pouvons cependant reconnaître que les différentes acceptions du terme peuvent entretenir un rapport entre elles, rapport qu'il pourra être fécond d'explorer ultérieurement. Par exemple, dire que l'on fait un « contresens » sur un texte revient à dire aussi bien que l'on n'a pas compris sa *signification*, ou qu'on l'a interprété dans la *direction* opposée à celle tracée par l'auteur. De la même manière, dire du vote d'une loi qu'il va dans « le sens de l'Histoire » revient à dire qu'il suit la *direction* d'une évolution annoncée, mais aussi qu'il possède une *signification*, qu'il s'inscrit dans un dessein général ; quelqu'un qui a « le sens des valeurs », enfin, est caractérisé comme une personne éclairée sur la *signification* profonde de notions comme « loyauté » ou « équité » par exemple, mais aussi comme une personne en ayant une compréhension et un usage *intuitifs*. Tous ces usages révèlent la complexité de la notion, mais aussi sa richesse, dont nous nous attacherons à montrer la pertinence pour comprendre la danse et les danses. Avant de nous lancer dans cette entreprise de défrichage conceptuel, il convient d'évoquer deux points, justifiant l'angle choisi et la thèse adoptée, et exposant ses postulats principaux.

En premier lieu, poser la question du sens, de sa construction et de son apparition dans la danse nous permet de nous affranchir de la question de la valeur esthétique, tout en nous fournissant des outils pour la traiter quand il y aura lieu de la poser. « Sens » est un terme volontairement général, dénotant l'émergence de quelque chose qui dépasse le simple mouvement physique. Cette émergence nous semble caractériser la danse, ou les moments où il y a danse. Nous appelons ce phénomène « émergence d'un sens » pour signifier que ce qui se passe alors n'est pas de l'ordre de la simple dépense physique, mais que ce n'est pas forcément pertinent, pour autant, de parler de quelque chose d'ordre esthétique. Le terme de « sens » est pour l'instant utilisé comme le terme le plus neutre trouvé pour désigner ce phénomène – ou du moins, le plus dégagé des problématiques

de l'œuvre et de l'art.

Cependant, on ne peut véritablement affirmer que l'emploi du terme « sens » est neutre : il s'inscrit au contraire dans une tradition théorique, à laquelle nous nous rattachons ouvertement. En désignant l'étude de la construction de sens comme clé possible pour la compréhension de la danse, nous considérons la danse comme une création humaine relevant du champ de l'activité symbolique – telle que conceptualisée par Cassirer entre autres, nous le verrons. Soit une activité visant à produire, entretenir ou traduire des réseaux de signes extraits du monde, ou forgés pour lui faire face. Autrement et plus simplement dit, il s'agit d'aborder la danse en tant qu'objet culturel, avant de la considérer comme œuvre d'art ou produit du corps – ce qu'elle est aussi fréquemment, mais pas essentiellement nous semble-t-il.

e) La question du corps

Considérer que la danse n'est pas, essentiellement et avant toute chose, un produit du corps ne revient pas à écarter de la réflexion la question de la corporéité, mais à défendre l'idée que ce n'est pas sous ce jour que l'étude des objets dansés révélera forcément leurs caractéristiques les plus intéressantes. Bien d'autres activités placent en leur centre l'implication physique de leurs participants, qu'il s'agisse du sport ou même du théâtre, où la présence corporelle joue un rôle au moins aussi important qu'en danse, si l'on en croit les travaux d'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba. À ce titre, il n'est pas si évident de caractériser la danse par une corporéité qui lui serait propre, et surtout, il est encore plus hypothétique de relier cette dernière à une qualité *réellement* nichée dans le corps, hors de toute grille de lecture ou interprétation. C'est pourtant bien une croyance répandue dans le milieu de la danse contemporaine et de la performance. Le solo de Panaibra Gabriel Canda intitulé *Time and Space : The Marrabenta Solos*, donné lors des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis 2013, est à ce sujet particulièrement éloquent, dans la mesure où il se fait le porte-parole fidèle de cette croyance. Si nous le prenons comme exemple paradigmatique de cette pensée admise du corps dans la danse, c'est qu'il s'agit d'un spectacle que l'on pourrait dire « à thèse », ou du moins, dont le discours explicite est une composante majeure de l'œuvre. Ce n'est donc pas la danse proposée que nous allons évoquer ici, mais le discours qui l'accompagne.

Le solo s'assigne pour objectif de parcourir les différentes constructions sociales imposées au Mozambique par le colon portugais puis par le régime communiste, et d'évoquer le trouble identitaire résultant de cette histoire complexe. C'est ainsi que l'interprète nous présente d'abord le « corps tribal » – dansant tel que l'européen se le représente, avant de passer aux tableaux suivants, clamant tour à tour : « je suis un corps noir », « je suis un corps africain », « je suis un corps civilisé », « je suis un corps communiste », etc. Le programme résume ainsi cette traversée des codes culturels imprimés à même la chair :

Il se fait danseur de fado, et soldat au pas martial, danseur tribal au pas frappé ou félin, interprète contemporain et occidentalisé, nomade et mondialisé, testant les combinaisons possibles : Portugais, communiste, démocrate, Africain lusophone, qui est-il donc, qui peut-il être ?

Loin de la quête d'un corps noir et d'une pureté inexistante, il travaille ainsi à former une identité composite, joue de ses héritages, traversant les époques, transcendant les stéréotypes imposés, pour finir solitaire, au sol, exténué et pluriel, respirant jusqu'à son dernier souffle⁶⁸.

Le solo se termine effectivement ainsi : le danseur, qui joue de son épuisement après

⁶⁸ Programme de *Time and Space : The Marrabenta Solos*, Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis 2013.

soixante minutes seul en scène, termine au sol, se convulsant au rythme de sa respiration saccadée, frappant son corps de ses mains et le sol de son corps, à proximité d'un micro amplifiant pour la salle le son mat de la chair battue. L'interprète, dans le même temps, prononce les mots suivants, en écho à l'énumération précédente : « je suis souffle », « je suis muscles », « je suis bras », « je suis ventre », pour conclure « je suis un corps ». Dans ces dernières minutes du solo, s'affirme en fait une thèse forte, à savoir que l'identité du danseur serait d'abord son corps, et que ce dernier pourrait, en dernière instance, être *retrouvé* dans cette ultime et extrême physicalité de la danse, par-delà les identités et les sens imposés. Cette thèse et cette croyance d'un corps retrouvé par la danse, existant en-dessous des couches d'éducation et de culture dont nous le recouvrons, est en réalité le fondement de nombreux travaux chorégraphiques. Le corps premier comme quête ultime fut même un des principes fondateurs des réflexions et des initiatives dont la danse moderne puis la danse contemporaine firent au XX^e siècle leur terreau théorique et leur manifeste artistique. Rudolf Laban, pionnier de ces courants, expose à cet endroit des visions extrêmement tranchées d'une humanité ayant « perdu » son corps, qu'il faudrait retrouver par la juste pratique du mouvement :

Les enfants et l'homme des âges primitifs voient le monde à travers une perspective corporelle, c'est-à-dire à travers l'expérience physique. Ils voient l'incroyable unité de l'existence entière. L'homme des temps plus tardifs perd cette vision à cause de son illusoire réflexion, et aussi à cause de son incapacité tactile croissante. Il établit la stabilité dans son esprit, comme le partenaire opposé de la mobilité. De cette façon il perd sa relation avec son entourage, qui est, au sens le plus large, l'univers, et ainsi perd-il aussi sa personnalité, qui a besoin de la transgression du Moi dans le Vous afin de pouvoir être une partie de l'ordre harmonieux du grand flux universel⁶⁹.

Cette conception du corps comme quête ultime de la danse prend cependant des tours différents selon les créateurs, et ne croise pas forcément les mêmes aspirations artistiques et théoriques. On peut voir cette tendance majeure du XX^e siècle se diviser en deux courants principaux, qui identifient différemment le « corps premier » qu'il s'agit de retrouver :

- le corps premier peut être le corps « avant la danse », c'est-à-dire le corps quotidien d'un membre lambda de notre société, non rompu aux prouesses physiques et aux techniques particulières de la danse telle que traditionnellement entendue.

- le corps premier peut se comprendre aussi comme le corps « naturel », le corps de l'homme en tant que mammifère, celui qui se tapit en-dessous des couches de cultures qu'on lui a inculquées de force.

Ces deux aspirations révèlent en réalité des postulats et des prises de position relativement différentes. La première tendance est principalement incarnée par les chorégraphes ayant introduit dans la danse les mouvements dits « quotidiens » que nous évoquions précédemment – Anna

⁶⁹ Rudolf Laban, *The Language of Movement : Guidebook to Choreutics*, cité dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p.85.

Halprin ou Pina Bausch, pour ne citer que les pionnières. Les corps qu'elle exhibe sont souvent des corps délibérément représentés comme étant le fruit d'une construction sociale, dont il s'agit de mettre à jour les ressorts. Les « techniques du corps » particulières qu'une société inculque à ses membres sont ainsi mises en évidence, dévoilées dans leur artificialité nue et l'arbitraire de leurs codes. Les défilés ordonnés de *Kontakthof* ou *Nelken* de Pina Bausch, mises en scène caricaturées des codes corporels de la marche chaloupée, peuvent de la sorte être rapprochés des lignes que Marcel Mauss consacre à la démarche des femmes américaines :

J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient Françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser. La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque entièrement psychiques⁷⁰.

Les chorégraphes du quotidien mettent en scène les « idiosyncrasies sociales » du corps, ce qui peut avoir parfois des visées politiques, comme dans les travaux du Judson Dance Theater ou du Grand Union dans les années soixante-dix. Cela peut également poursuivre une revendication identitaire : la naissance du butô dans le Japon des années soixante se place sous ce signe, en cherchant à retrouver dans la danse ce que le corps japonais a de spécifique, ce qu'il porte comme traces à nulles autres pareilles. Les jambes arquées couramment rencontrées dans la morphologie nippone sont ainsi pour Tatsumi Hijikata, son fondateur, la marque d'une histoire singulière, dont il faut respecter et révéler les stigmates :

Autrefois, nous avions quelque chose appelé *izume*. C'était des paniers en paille tressée habituellement utilisés pour garder le riz au chaud. Quand les adultes allaient travailler au champ, ils prenaient les petits enfants avec eux, dans les paniers. Quatre ou cinq enfants pouvaient être laissés au hasard, au milieu du champ, dans l'un de ces paniers. [...] Et puis, quand la nuit vient, l'enfant est sorti du lieu de son tourment. Mais parce que ses jambes ont été tellement écrasées, il ne peut plus les étendre, et se tient solitaire. [...]

Je ne crois pas que cela soit juste une histoire sur la danse. Mais, même avec notre propre façon de nous exprimer, est-il possible d'arriver à notre véritable destination ? Ce genre de question est inhérent aux jambes coincées de l'enfant... Les mots me manquent. Peut-être « jambes arquées » décriraient mieux cela. Les étrangers ont une façon directe de voir cela. Ils disent qu'on doit danser sur des jambes tendues, bien raides. Les enfants et aussi les adultes qui travaillent ont fait trop d'allers et de retours entre la vie et la mort, tellement que leurs jambes sont devenues deux bâtons tordus aux jointures. Ils font un bruit creux lorsqu'ils marchent⁷¹.

Hijikata revendique ici la marche propre à cette morphologie particulière de « jambes arquées »,

⁷⁰ « Les techniques du corps » in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 2010, p. 368.

⁷¹ Extrait de *Kazedaruma* de Tatsumi Hijikata, texte tiré de l'ouvrage *Butoh, Dance of The Dark Soul*, Aperture, New York, 1987, cité dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *op. cit.*, p. 164.

porteuse d'une idiosyncrasie sociale qu'il revient à la danse de révéler et de parachever, par opposition aux techniques de ballet classique que les occidentaux ont cherché à transmettre à tout prix aux Japonais durant l'occupation américaine. Il s'agit de retrouver le corps « d'avant la danse », entendue ici comme série d'exercices physiques nous éloignant des techniques du corps communes à notre classe sociale, notre pays ou notre civilisation. Ce corps « d'avant la danse » est cependant tout sauf un terrain vierge et une matérialité pure, puisqu'il se présente alors dans toute la lumière de ses idiosyncrasies, comme un symbole animé des cultures et des époques qui l'ont produit. La construction du sens, l'expression et la production de formes signifiantes demeurent bien, par conséquent, au cœur de tels travaux.

La seconde tendance est une forme de quête d'un corps primitif, animal, qui *d'instinct* saurait danser – elle est en cela très différente de la première, pour qui il ne s'agit pas de trouver le corps *vrai* sous la culture, mais bien de mettre à jour le corps *construit*, sculpté par les habitudes, l'éducation et l'environnement de l'individu. Cette valorisation extrême d'un hypothétique corps naturel se présente de manière plus problématique à l'examen théorique : non que les danses poussées par de telles aspirations soient sans valeur, bien au contraire ; mais si le discours qui les accompagne peut avoir une valeur maïeutique pour la création elle-même, on ne peut si facilement lui conférer de valeur analytique pour la description raisonnée des phénomènes et des processus à l'œuvre en son sein. La croyance en un corps *sauvage* qui, une fois dévoilé sous le corps *éduqué*, saurait puiser dans son animalité première un savoir inné du rythme et de la danse est une pensée assez répandue dans le milieu de la danse contemporaine. Ainsi, les termes « animal » et « animalité » se retrouvent fréquemment dans les textes accompagnant la danse au XX^e siècle, et sont généralement connotés de manière positive, comme une garantie pour le spectateur de voir une danse *authentique*, venue du plus profond du corps. On peut citer par exemple, dans cette mouvance, les travaux de Simone Forti dans les années soixante-dix, explorant le comportement dansé de l'animal pour en créer des échos dans le mouvement humain. Elle raconte que, lors de ses visites au zoo, la fixation de l'animal les yeux dans les yeux « l'ensorcelle », ce que Sally Banes décrypte ainsi :

Cette impression d'établir une relation s'apparente chez Simone Forti à sa notion de « l'état de danse ». Elle observe chez les animaux, dans le comportement rituel imposé par l'environnement physique de la cage, une espèce de systématisation de formes premières sur lesquelles ils improvisent des variations. Ce phénomène s'apparente aussi à « l'état de danse », l'état d'enchantement que Simone Forti interprète comme étant la source de son mouvement. [...]

Simone Forti symbolise une époque de l'histoire culturelle, celle où un nouveau naturalisme cherche quotidiennement à percer les secrets du corps des hommes et des animaux. Elle incarne toute la polémique d'une génération qui, avec curiosité et respect, explore la frontière entre la nature et la culture, promettant le bien-être du retour aux racines⁷².

⁷² Sally Banes, *Terpsichore en baskets, Post-modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, Chiron, 2002, p. 81-84.

Voir le corps dansant comme la part d'animal en soi ressemble pourtant à un paradoxe, tant rien n'est moins évident que la capacité des animaux à exécuter effectivement une danse – c'est l'objet du texte « Les lapins dansent-ils ?⁷³ » de Sue Jones, et du texte qui lui répond, « Les lapins pourraient-ils danser ? » de Mikael M. Karlsson. Si certains animaux peuvent donner l'impression de remuer en cadence, il est difficile cependant de désigner clairement leurs mouvements comme étant de la danse, Karlsson lui-même en fait le constat :

Ainsi, pour danser – au moins de la manière la plus caractéristique – un agent doit bien sûr *percevoir* la musique qui, en l'occurrence, ordonne les mouvements corporels. Il doit en outre *saisir* certains aspects de cette musique et être *capable d'adapter ses propres mouvements corporels* à la « mesure » musicale. [...]

La question est de savoir si les lapins ont la capacité de saisir certains aspects de la musique et de remuer leur corps en respectant la « mesure ». Je n'ai aucune idée quant à la réponse à cette question. Si un lapin avait ses capacités, alors il pourrait, en principe, danser ; si non, je pense qu'il ne le pourrait pas, et ce même si Sue Jones était capable de fournir des raisons de décrire certains de ses mouvements comme de la danse⁷⁴.

Lorsque Karlsson affirme que pour danser réellement, le lapin devrait être capable de « saisir » certains aspects de la musique pour « adapter » ses mouvements à elle, il convient que la danse n'est pas une simple suite de mouvements corporels, mais quelque chose de l'ordre de la perception et de la compréhension de certaines qualités, et de la construction d'une réponse adaptée. La saisie de ces qualités relève déjà de processus cognitifs avancés, permettant la fabrique d'une culture partagée. La notion de culture animale peut à ce titre être évoquée comme un objet de débat, et la question de savoir si certains animaux peuvent danser demeure dans ce cadre entière. Le simple fait, cependant, qu'il n'y ait rien d'évident à ce sujet va dans le sens de notre premier propos, qui refusait d'accréditer d'une quelconque valeur analytique les discours para-artistiques nouant ensemble les concepts d'animalité et de corporéité dansante. Danser ne revient probablement pas à éveiller l'animal – au sens d'être sans culture – tapi dans les replis de son corps, mais plutôt la part cultivée de soi.

Le corps dans la danse n'est donc pas cette tourbe fertile où se fondraient ensemble la source de la danse et la fin de la chorégraphie, ni ce chaos d'instincts animaux, primitifs et sauvages dont le mouvement dansé serait la directe traduction. Il pourrait être judicieux, dans ce sens, de ne pas en faire systématiquement le noyau conceptuel structurant les définitions, ni l'ancre imposée des réflexions théoriques désireuses de s'arrimer à la pratique. S'il fut, à travers notamment les deux

⁷³ Sue Jones, « Do Rabbits Dance ? A Problem Concerning the Identification of Dance » in Graham McFee (éd.), *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999.

⁷⁴ Mikael M. Karlsson, « Les lapins pourraient-ils danser ? », in Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 60.

tendances détaillées, l'incontournable objet de la danse au XX^e siècle, il y a fort à parier que le XXI^e siècle trouvera d'autres enjeux et déblaira d'autres friches. C'est la tâche du théoricien que de saisir ces actualités artistiques dans leurs justes mesures, de remettre dans leur juste contexte les propos des artistes, et de garder à l'esprit la distance qui les sépare nécessairement – et heureusement – de l'investigation conceptuelle.

2) La danse et ses théories du sens

a) Comédies muettes et peintures parlantes

Il paraît légitime, dans le cadre d'une réflexion sur la construction du sens à l'œuvre dans la danse, de questionner les différentes théories du sens issues de la danse elle-même. Si nous nous permettons ainsi de désigner par « théories du sens » les soubassements théoriques que la danse s'est auto-attribuée, sans l'aide de la philosophie ou d'une quelconque discipline spéculative, c'est qu'il a toujours existé autour de la notion de « sens », et des notions corollaires de « symbole », d'« expression », et de « signification », une agitation intellectuelle particulière de la part des artistes, des praticiens et des spectateurs éclairés. Plus que cela encore, il est possible d'avancer que les transformations de l'appréciation de ces différentes notions ont déterminé, d'une certaine manière, les changements de paradigmes intervenus dans l'histoire de la danse. Nous entendons ici le terme de « paradigme » dans le sens conceptualisé par Thomas Kuhn dans *La Structure des révolutions scientifiques*, terme que lui-même imaginait être fécond pour l'histoire de l'art, notamment quant à la résolution des questions posées par la notion de « style⁷⁵ ». Les principales caractéristiques d'un paradigme, telles qu'on peut les transposer à partir du domaine initial pour lequel le concept a été élaboré – la science –, sont les suivantes : la qualité de matrice disciplinaire, composée non de règles explicites mais de manières types de poser les problèmes, la dimension sociale du paradigme, qui se caractérise par l'adhésion qu'il rencontre dans la communauté des spécialistes, et enfin la mise à jour d'une structure de l'histoire de la discipline faite de révolutions et de changements des « matrices » qui rencontrent le consensus. L'histoire de la danse peut se lire aisément en termes de changements de paradigmes successifs – avec bien sûr les nuances qui s'imposent⁷⁶ –, et ces changements de paradigmes sont, pour une grande part, consubstantiels d'un changement d'approche de la construction du sens.

La danse n'a pas toujours réfléchi sur elle-même, et encore moins sur la notion de sens : les premiers efforts de cet ordre sont concomitants de l'apparition du ballet dans l'Europe de la Renaissance, et de la constitution de la danse en tant qu'art. L'Antiquité avait fourni à la discipline un corpus substantiel – Platon, Aristote, Lucien de Samosate, Plutarque, dans lequel les auteurs témoins de l'essor du ballet ont largement puisé. Ce corpus n'a cependant jamais envisagé son objet de manière réellement problématisée. Ces textes n'en demeurent pas moins les références absolues

⁷⁵ Voir « Commentaires sur les rapports entre la science et l'art », in Thomas Kuhn, *La Tension essentielle*, Gallimard, Paris, 1990.

⁷⁶ Voir à ce sujet les remarques précédemment citées de Ramsay Burt.

des théoriciens du ballet de cour, qui construisent à partir d'eux leur propre modèle prescriptif – n'hésitant pas, pour cela, à déformer largement les propos des Anciens. La question de savoir ce que – et comment – la danse doit signifier est alors d'autant plus cruciale que c'est par son biais que se sont initiées les distinctions, promises à des jours prospères, entre art et divertissement, entre *folie* et œuvre – entre mascarade et ballet. En effet, le ballet de cour tel qu'il apparaît à la fin du XVI^e siècle⁷⁷ se distingue des autres fantaisies déguisées et dansées par le fait d'être placé sous la tutelle d'un sujet clair, qu'il a pour ambition d'illustrer à travers ses différents tableaux. Il s'agit là d'une distinction qui fut surtout de principe, tant la frontière avec la mascarade fut dans les faits extrêmement mince. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une caractéristique clairement énoncée, comme l'atteste par exemple le gentilhomme Michel de Marolles, définissant ainsi le ballet :

Ce n'est autre chose qu'une danse de plusieurs personnes masquées sous des habits éclatants, composée de diverses entrées ou parties qui se distribuent en plusieurs actes et se rapportent agréablement à un tout, avec des airs différents pour représenter un sujet inventé, où le plaisant, le rare et le merveilleux ne sont point oubliés.

Je ne sais si les Anciens l'eussent défini de la sorte, car peut-être qu'en ces petites choses-là, ils bornaient davantage leurs desseins que nous ne faisons aujourd'hui [...]»⁷⁸.

Nulle trace, en effet, d'une telle définition chez les Anciens, mais c'est en tout cas dans ces termes que le ballet est caractérisé de manière consensuelle chez les auteurs du XVII^e siècle, qui manifestent pour la danse un intérêt sans précédent – dans l'histoire occidentale du moins –, comme Michel de Marolles le révèle au détour de sa formule. C'est donc le sujet qui guide le ballet, tout doit y être ordonné pour le déployer fidèlement – pour créer un bon ballet, « je commencerai par le sujet, recommande le maître de ballet et théoricien Saint-Hubert, duquel dépend tout le reste, et à qui il faut exactement s'assujettir. Aussi est-ce le principal pour faire un beau Ballet, que de chercher un beau sujet, qui est la chose la plus difficile⁷⁹ ». Il n'est à ce titre pas excessif, pour Philippe Hourcade, d'affirmer que « le genre est au fond une superbe machine à produire du sens à tous niveaux⁸⁰ ».

La variété de ces « niveaux » révèle assez la théorie du sens dont découle implicitement le ballet, spécifique à cette période humaniste et post-renaissante. Le ballet se doit en effet d'être signifiant à plusieurs endroits, et de plusieurs manières. L'intérêt pour le costume, particulièrement vivace dans le ballet de cour, hérité de la mascarade et des festivités carnavalesques dans lesquelles

⁷⁷ *Le Ballet comique de la Reine*, considéré comme un des premiers grands ballets de cour, est donné en 1581 au Louvre pour le mariage du duc de Joyeuse.

⁷⁸ Michel de Marolles, *Neuvième Discours, Du Ballet* (1657), in Philippe Hourcade, *Mascarades et Ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, Centre National de la Danse, 2002, p. 201-202.

⁷⁹ Cité dans Philippe Hourcade, *ibid.*, p. 147.

⁸⁰ Philippe Hourcade, *ibid.*, p. 147.

il trouve son origine, s'inscrit dans le sillage de cette obsession pour l'élément signifiant. C'est ainsi que « si les habits sont mal ordonnés, il est impossible que les Entrées expriment bien ce qu'elles doivent exprimer⁸¹ » ; c'est un art en soi que de bien habiller son ballet, « il faut une grande lecture des Poètes pour ces inventions d'habits et de Symboles, que l'on peut inventer par l'analogie et le rapport que certaines choses ont avec les figures que l'on veut représenter⁸². » Le père Méneestrier prend comme exemple le « personnage » – le terme est ici anachronique – de L'Horizon, qui « parut en un Ballet vêtu moitié de blanc, moitié de noir pour marquer le Jour et la Nuit qui distinguent les deux hémisphères⁸³ ». Pour bien saisir la mesure de l'importance signifiante du costume, prenons la peine de transcrire ici une description du rôle idéal de l'habit dans le ballet, sur le modèle du couronnement de Pétrarque. Cette description, donnée encore par Méneestrier, nous éclaire par sa longueur même sur l'attention portée à de telles modalités d'expression du sens, et sur le raffinement érudit qu'elles avaient atteint :

Les habits font une partie de l'appareil et de la Décoration des Ballets, comme j'ai observé, particulièrement les habits allégoriques. Au couronnement de Pétrarque qui se fit dans le Capitole, l'an 1341 le 22 mai, jour de l'Ascension du Fils de Dieu, on lui donna des habits mystérieux pour cette cérémonie. [...] On le dépouilla aussitôt de ses habits pour lui en donner de triomphe. On lui mit au pied droit un Brodequin rouge avec les attaches traversées sur le pied, et rattachée à la jambe, qui était la chaussure de l'ancienne Tragédie. Au pied gauche on lui mit celui de l'ancienne Comédie, qui était plus bas, et de couleur violette, attaché de rubans bleus, pour représenter l'amour et la jalousie, qui sont les sujets les plus ordinaires de l'action comique. Après l'avoir chaussé de cette sorte, on le revêtit d'une longue robe de velours violet sur un pourpoint de satin couleur de menues pensées pour exprimer celle des Poètes. La fourrure de la Veste était verte pour signifier que le Poète doit toujours avoir des inventions nouvelles. Le bord était un galon d'or pour montrer qu'un bon Poète ne doit rien mettre au jour qui ne soit affiné et épuré comme de l'or. Sa Ceinture était une chaîne de diamants, dont l'éclat et le brillant marquaient l'enchaînement des belles choses qui se voient dans les Poésies. Sur cette Veste était un manteau de satin blanc symbole de l'innocence des mœurs du Poète, qui ne doit choquer personne, comme tant de méchants Poètes ne font que trop souvent par leurs poésies trop libres. On lui mit sur la tête un haut bonnet en forme de Thiare propre à recevoir les Couronnes que l'on voulait lui donner. Ce bonnet élevé en pointe pour marquer l'élévation de l'esprit et des pensées de Pétrarque, était de toile d'or. On lui mit au col en forme de collier de Chevalerie, l'image de la Lyre céleste attachée à une chaîne d'or faite de petits Dragons entortillés les uns aux autres, pour exprimer la sagacité et la subtilité de l'esprit jointe à l'harmonie des nombres et des cadences poétiques pour la versification. Les Gants qu'on lui mit aux mains n'étaient pas moins mystérieux que le reste des habits, celui de la main gauche était de Loutre animal de rapine, pour faire entendre qu'un Poète doit emprunter aux Anciens, et se servir de leurs lumières. Celui de la droite était de Letice, et signifiait la gaîté d'esprit des Poètes.

La queue de la longue robe fut portée par une Fille échevelée, couverte d'une peau d'Ours, et déchaussée, elle portait un flambeau allumé en plein midi, et représentait la Folie, qui accompagne presque toujours les Poètes. Ce fut en cet équipage, que Pétrarque descendit de la salle du Palais des Colonnes, dans la cour, où il trouva un Char fait en forme de Mont-Parnasse, avec Apollon et les Muses. Les symboles des Divinités Fabuleuses étaient peints autour de ce char, et marquaient les inventions de la Fable qui font l'âme de la poésie. [...]

⁸¹ Michel de Pure, *Idée des Spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668, Genève, Minkoff reprint, 1972, p. 287.

⁸² Claude-François Méneestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, Genève, Minkoff reprint, 1984, p.151.

⁸³ *Ibid.*, p.151.

J'aurai lieu de parler ailleurs de ces habits allégoriques, qui servent également aux Ballets et à la peinture, et qui font presque toujours l'un des principaux ornements des décorations, et des Emblèmes⁸⁴.

Notons par ailleurs que le père Méneestrier est un spécialiste de symbolique, d'héraldique et d'emblématique, et qu'on lui doit sur ces sujets une dizaine d'ouvrages. Il est remarquable à ce titre de constater que ses traités sur les spectacles, et le ballet en particulier, s'inscrivent totalement dans cette lignée de manuels sur « l'art des énigmes ». Le danseur est ainsi perçu comme le véhicule de symboles qu'il s'agit d'animer, et de mettre en relation les uns avec les autres. Son costume est assemblé à la manière d'un blason, comme une juxtaposition d'éléments symboliques. Le costume du Monde dans le ballet *Le Monde malade*, par exemple, est ainsi constitué :

J'ai vu une fois le Monde agréablement vêtu. Il avait pour coiffure le Mont Olympe, et son habit était fait en table Géographique, il avait écrit sur le sein à l'endroit du cœur, *Gallia*, sur le ventre *Germania*, sur une jambe *Italia*, parce que l'Italie a cette figure sur la carte⁸⁵. Sur le derrière *Terra Australis incognita*, sur un bras *Hispania*⁸⁶.

Le blason est en effet, avec l'allégorie, l'une des « deux formes majeures d'expression figurée à la Renaissance⁸⁷ », et pour l'ère baroque qui lui succède immédiatement. La différence entre les deux, nous explique Patricia Eichel-Lojkine reprenant la distinction de Pierre Maréchaux, tient à ce que « le blason fait porter l'accent sur le corps en adoptant une logique métonymique⁸⁸ » – « le blason équivaut à une addition d'organes, d'appendices, de mesures et s'en tient à l'extérieur de l'enveloppe charnelle⁸⁹ ». On est tout à fait dans cette logique-là pour le costume du Monde, et sa botte-Italie. L'allégorie, quant à elle, « utilise la métaphore pour faire oublier l'enveloppe charnelle et transformer le corps en support de signes⁹⁰ ». On trouve ces deux formes d'expression figurée dans le ballet et ses costumes, ainsi que dans la mascarade. Les corps transformés en « supports de signes » défilent ainsi à la *Mascherata* donnée en 1565 pour les noces de François de Médicis et de Jeanne d'Autriche, et analysée ici par Claude Françoise Brunon :

On voit bien sur quel fragile édifice de références livresques, parfois incomprises, reposaient de telles représentations. Jamais peut-être les allégories n'ont-elles été plus alambiquées, ni plus abstraites. Elles n'ont jamais mieux affiché leur pouvoir et leur fonction de réification. Souvent masqués ou affublés de têtes monstrueuses, sous leurs monumentales coiffures, engoncés dans leurs

⁸⁴ *Ibid.*, p. 223-228.

⁸⁵ Ajoutons que, selon une description plus tardive du costume (Castil-Blaze, *La Danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni*), il y avait encore sur l'autre *manche* l'Angleterre, et sur les épaules les *pôles*)

⁸⁶ Claude-François Méneestrier, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁷ Patricia Eichel-Lojkine, « L'Allégorie entre raison et image » in *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 318.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 318.

⁸⁹ Pierre Maréchaux, *Enigmes romaines*, Paris, Gallimard, 2000, p. 63.

⁹⁰ Patricia Eichel-Lojkine, *op. cit.*, p. 318.

draperies, leurs plumes et leurs fourrures, les figurants du cortège n'ont pas de visage. Ce sont des entités ambulantes, des porte-symboles : *Res significantes*, « choses signifiantes » (pour paraphraser Alciat) : en somme des hiéroglyphes en mouvement.

Leur statut est en effet tout aussi ambigu que celui des hiéroglyphes égyptiens. Ceux-ci, dans leurs formes les plus élaborées, unissent comme eux de façon inextricable l'abstrait et le concret : ils sont en même temps écriture et peinture, mot et image, *eikon* et symbole, *mimesis* et signe. [...]

Dans l'allégorie, la figure prime sur l'être et le sens masque la personne. L'objet n'est plus là pour renvoyer à lui-même mais pour prêter un instant l'épaisseur de sa matière à l'immatérialité d'une idée⁹¹.

L'allégorie fait partie du régime général du sens dans le ballet, au point d'en devenir sa plus évidente qualité. Le ballet vaut en tant qu'image animée, emblème vivant d'une idée, et tient ses lettres de noblesse de sa faculté à signifier. Walter Benjamin cite ainsi Birken expliquant que le *Singspiel* est une sorte de ballet. Birken veut dire par là que le ballet fonctionne sur le mode allégorique – c'est de cela que le terme de « ballet » se fait l'étonnant synonyme, « indiquant par là que son élément le plus essentiel est la place et la disposition d'un personnage. Un tel ballet n'est rien d'autre qu'un tableau allégorique, joué par des personnages vivants, aux scènes variées. Le texte parlé ne prétend aucunement être un dialogue ; ce n'est qu'une explication des images, récitée par celles-ci⁹² ». La danse trouve son rôle dans la manière dont elle dispose les corps/supports de signes pour les faire jouer entre eux, et signifier à un nouveau degré, dynamique celui-ci. Suivant le goût des spectateurs éclairés, les librettistes aiment ainsi à convoquer, plus encore que les histoires et récits tirés de la mythologie antique, des idées abstraites dont ils mettent en scène les relations :

Ces desseins allégoriques sont les plus ingénieux et les plus propres pour le Ballet, pourvu qu'ils soient naturels, et aisés à concevoir ; comme celui de l'Amour malade dansé par sa Majesté. Le Temps et le désespoir étaient les médecins de ce malade, qui entreprenaient de la guérir. La Raison était sa garde, et les remèdes dont on se servait étaient la Comédie, le Ballet, etc⁹³.

Le ballet offre donc, à travers ces allégories, des éléments qui s'apparentent à de véritables développements argumentatifs, il donne corps à des associations d'idées qui offriront matière à réfléchir aux spectateurs. Ces efforts déployés en vue d'une construction quasi démiurgique d'une cathédrale de sens doivent se comprendre dans le cadre d'une époque qui fait la part belle aux correspondances et aux analogies, en particulier celle reliant le corps au cosmos. Il pourrait ainsi être utile, pour un décryptage de la superposition des niveaux de sens dans le ballet, de ne pas oublier non plus les rapports macrocosme/microcosme que l'on aimait à voir alors : « la Renaissance admet une correspondance harmonieuse entre les événements, la structure du monde, et l'organisme humain : le cœur est l'analogue du Soleil, la tête de la Lune, le foie de Mercure, le

⁹¹ Claude Françoise Brunon, « Allégories hiéroglyphiques à la cour des Médicis » in Brigitte Perez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine (dir.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 601.

⁹² Cité dans Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 211.

⁹³ Claude-François Ménestrier, *op. cit.*, p. 65.

poumon de Jupiter, la rate de Saturne, les reins de Vénus et le fiel de Mars ; de même les sept planètes correspondent aux sept principaux métaux⁹⁴. » Tout est apprêté pour l'épiphanie du sens, aussi bien sur les corps-blasons que dans les tableaux allégoriques, par la couleur des rubans des chaussures comme par les figures tracées dans l'espace par les danseurs. À tel point que le ballet de cour demeure toujours relativement hermétique à l'analyste contemporain :

Cette présence de l'allégorie témoigne-t-elle d'une référence convaincue ou seulement conventionnelle au séculaire processus d'analogie qui faisait correspondre, coïncider, se refléter mutuellement tous les règnes de la création, monde visible et monde invisible ? Si tel était le cas, on serait fondé à croire que tous ces ouvrages de savants, tout comme ceux du P. Ménéstrier, auraient participé, chacun de son côté, à une vaste entreprise intellectuelle sur les images énigmatiques où le ballet aurait un rôle didactique à jouer. En fait, cette « philosophie » affleure trop peu dans le vocabulaire et dans les analyses de ces traités pour lui accorder une telle importance épistémologique. Tout au plus, chez Ménéstrier comme chez quelques autres, l'idée se fait parfois jour que le ballet est par excellence le réceptacle transparent et lisible du cosmos, un livre d'images universel. [...] En fait d'allégorie, le ballet tend à se muer chez nos doctes et saints hommes en iconologie vivante à usage didactique et moral, où le costume paraît appelé à jouer un rôle plus important que la danse : raison sans doute pour laquelle Michel de Pure, comme Ménéstrier, réclame une consultation préalable de documents iconologiques⁹⁵.

Une des composantes majeures de cette construction signifiante, chez l'ensemble des auteurs, est son cryptage, et l'érudition qu'elle requiert pour la comprendre, jusqu'à la nécessité d'« une consultation préalable de documents iconologiques ». C'est dans cette optique qu'il faut comprendre l'usage d'un terme récurrent dans les écrits du XVII^e siècle, largement préféré aux mots de « sujet », « thème », « histoire » qui pourraient parfois s'y substituer : celui de « Dessen ». La notion de Dessen, « à laquelle les théoriciens étaient si attentifs⁹⁶ », traduit bien l'aspect hermétique, quasi ésotérique, qui colore le ballet de cour, ou du moins, se fait l'écho d'un sens qui ne peut se révéler au premier venu. Le décryptage des symboles est une part importante de l'activité du spectateur, à tel point qu'il peut être perçu comme grossier d'être trop explicatif, dans le programme circulant dans la salle comme dans les vers déclamés qui accompagnent les tableaux dansés. Le dessein doit apparaître de lui-même, sans le recours de ces adjuvants : le maître d'œuvre du ballet « doit faire son principal soin de rendre le total, et le détail de son ouvrage si évident et si aisé, que les gens ne s'y attachent point vainement, et qu'il ne faille aucun effort d'esprit pour se saisir du dessein et pour pénétrer le mystère⁹⁷. » Garder à l'esprit ces notions de mystère et de dessein à saisir peuvent nous aider à comprendre une définition du ballet sur laquelle les théoriciens insistent particulièrement, celle de la comédie muette : « le ballet est défini quasi universellement

⁹⁴ Jean Pelseneer, « Un préjugé de la pensée dite scientifique : microcosme et macrocosme » in *L'Univers à la Renaissance, microcosme et macrocosme*, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970, p. 88.

⁹⁵ Philippe Hourcade, *op. cit.*, p. 144.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁷ Michel de Pure, *op. cit.*, p. 218-219.

comme une comédie muette, ou encore, selon d'autres, comme une représentation ou une fable – c'est-à-dire une action – muette. Cette analogie de départ sonne comme une évidence claire et limpide⁹⁸. » Ménestrier déclare ainsi que le ballet est « une représentation muette⁹⁹ », à l'instar d'un de Pure affirmant que « c'est une représentation muette, où les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par des paroles¹⁰⁰ », ou d'un Michel de Marolles réitérant que « le Ballet à le bien prendre, n'est autre chose qu'une Comédie muette où toutes les actions se représentent par la Danse et par les habits, sans parler, excepté dans les Récits qui se chantent et qui ne doivent que bien rarement passer trois couplets [...]»¹⁰¹. Voilà ce que de Pure décrète encore : « Qu'il ne parle que des pieds et des mains ; que ses gestes et ses mouvements déchiffrent et développent tous les mystères du dessein, il a satisfait à tous les devoirs¹⁰². » Le terme de « muet » revient dans ces textes presque aussi souvent que celui de « dessein ». Pourquoi une telle insistance ? Philippe Hourcade y voit une conjonction symptomatique de la manière d'envisager la construction et la réception du sens dans le ballet de cour :

La caractéristique commune au ballet et à la peinture qui leur apparaît d'emblée, c'est le mutisme du langage, ainsi que sa manière cryptée de dire le message. [...] Le silence règne dans ce ballet – à se demander si la musique les intéresse, mais ce silence est censé en dire long et se prête au décryptage d'un discours sous-jacent. À lire Michel de Pure, on se demande si parfois il ne traite pas le genre comme il le ferait d'un emblème¹⁰³.

Le ballet, ainsi, est une forme cryptée, dont la signification ne se fait jour qu'en remontant les méandres des références sur lesquelles il navigue – une navigation dont l'aisance révèle l'homme cultivé. C'est pour ne pas distraire l'esprit de cette tâche que le silence se fait autour de la danse. C'est aussi pour la laisser exprimer pleinement les replis infinis de son sens, pour la laisser déployer ses Corps-signes, qui doivent porter seuls la charge de révéler l'Âme du ballet, au sens emblématique du terme¹⁰⁴.

Le cryptage et le mutisme de la danse trouvent cependant leurs limites, et au sein même des écrits des théoriciens cités, les prémisses du paradigme à venir sont discrètement posées. Le pivot de ce changement se situe dans le dogme de la *mimesis*, qui prend à cette époque tout son essor dans les arts de la scène – la peinture et la sculpture l'ont pour leur part déjà vu advenir à la Renaissance. En effet, la *mimesis* n'est pas entièrement compatible avec le cryptage du sens, dans la mesure où

⁹⁸ Philippe Hourcade, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁹ Claude-François Ménestrier, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰⁰ Michel de Pure, *op. cit.*, p. 210-211.

¹⁰¹ Michel de Marolles, *Neuvième Discours, Du Ballet* (1657), in Philippe Hourcade, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰² Michel de Pure, *op. cit.*, p. 214-215.

¹⁰³ Philippe Hourcade, *op. cit.*, p. 142-143.

¹⁰⁴ Un emblème, tel que traditionnellement présenté dans les livres d'emblèmes, est composé de trois parties : une image – le Corps, un intitulé sous forme de sentence – l'Âme, et un texte bref résumant la pensée cryptée dans l'image.

elle ambitionne de présenter non des symboles d'idées, mais des imitations de la réalité. Dans la chorégraphie elle-même, ce sont de telles imitations que Claude-François Ménéstrier commence à préconiser : « Plus les expressions sont naturelles, plus elles sont agréables, parce qu'elles sont ainsi des imitations plus fidèles des choses que l'on veut représenter. La Danse des vents doit être légère et précipitée, celles des Forgerons doit avoir des temps et des intervalles à frapper sur l'enclume¹⁰⁵ ». À l'instar de son contemporain, Michel de Pure :

C'est là où gît l'habileté du Maître de Danse, d'accorder ce mouvement du danser avec son idée, avec la cadence de l'air, et de faire en sorte qu'il ne contrarie ni l'un ni l'autre : d'observer dans un furieux un pas brusque, emporté, et dont par des temps affectés, ou par des coupés rompus, on puisse s'apercevoir du désordre du personnage et de son égarement. Ainsi dans l'amant, dans le malade, dans le triste ou dans l'enjoué, il doit s'attacher à bien toucher, et à bien dépeindre les diverses altérations, que l'amour, l'infirmité, le chagrin, ou la joie peuvent causer sur le visage ou sur les parties qui semblent plus s'intéresser aux ressentiments intérieurs, et qui par une relation naturelle et imperceptible s'en chargent absolument, et les produisent au dehors, malgré toutes nos résolutions, et toute notre retenue¹⁰⁶.

Tous les théoriciens se placent sous la tutelle d'Aristote quant aux règles de la représentation, quoiqu'ils lui autorisent plus de liberté qu'à l'action dramatique, en raison de la « fantaisie naturelle » du genre, et du plaisir qui doit le gouverner. Il n'en demeure pas moins que la notion d'imitation fait assez consensus : « Pour Saint-Hubert comme pour Ménéstrier, il est une essence du ballet ; sa qualité caractéristique, dont découlent sa conception et sa pratique, c'est l'imitation¹⁰⁷. » Cette revendication vise un ennemi clairement identifié, la danse *pour la danse*, sans signification, presque hérétique tant elle s'applique à ne révéler aucun chiffre : sans finalité signifiante, « le pas n'est qu'une convulsion du Maître et du Danseur, qu'une bizarrerie sans esprit, et sans dessein, et enfin qu'une danse défectueuse, et que des sauts périlleux, qui ne signifient rien, et qui n'ont plus de sens que celui qui les a faits et inventés¹⁰⁸ ». Un siècle plus tard, Diderot mène le même combat lorsque, par l'intermédiaire de son *alter ego* Dorval, il fait la déclaration suivante :

La danse ? La danse attend encore un homme de génie ; elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation. La danse est à la pantomime comme la poésie est à la prose, ou plutôt est au chant. C'est une pantomime mesurée.

Je voudrais bien qu'on me dît ce que signifient toutes ces danses, telles que le menuet, le passe pied, le rigaudon, l'allemande, la sarabande, où l'on suit un chemin tracé. Cet homme se déploie avec une grâce infinie ; il ne fait aucun mouvement où je n'aperçoive de la facilité, de la douceur et de la noblesse : mais qu'est-ce qu'il imite ? Ce n'est pas là savoir chanter, c'est savoir solfier¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Claude-François Ménéstrier, *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁰⁶ Michel de Pure, *op. cit.*, p. 249-251.

¹⁰⁷ Philippe Hourcade, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁸ Michel de Pure, *op. cit.*, p. 249-251.

¹⁰⁹ Denis Diderot, *Troisième entretien sur Le Fils naturel*, GF Flammarion, Paris, 2005, p. 143-144.

Les remèdes préconisés par Diderot et de Pure ne sont cependant pas les mêmes, et s'ils pensent se plier tous deux au principe d'imitation en privilégiant une danse qui « signifie », ce n'est pas de la même manière qu'ils envisagent les processus signifiants à l'œuvre dans la danse. La *mimesis* comme principe guidant la composition du ballet va, en effet, contribuer à l'avènement d'une conception de la construction du sens totalement différente de celle du cryptage et du mutisme. Au XVIII^e siècle, à l'heure où le ballet-pantomime, ou ballet d'action, devient le genre dominant – non pas tant en termes de présence sur les scènes que d'intérêt théorique –, un nouveau paradigme remplace celui de la comédie muette : celui de la « peinture parlante ». Le tiraillement théorique du ballet entre les arts dramatique et pictural au XVII^e et XVIII^e siècle a par ailleurs été maintes fois commenté, et « flottant entre théâtre et peinture, se déroband, [il] a tôt fait de manifester son irréductibilité aux analogies et aux définitions¹¹⁰. » Plus intéressante est ici l'opposition « muette »/« parlante » : si le champ lexical du mutisme fleurissait dans les écrits des théoriciens du ballet de cour, le ballet d'action, quant à lui, voit ses partisans lui préférer au contraire la métaphore de la parole – c'est ainsi que pour Noverre « le ballet bien composé [doit] parler à l'âme par les yeux¹¹¹ ». Ces métaphores colonisaient déjà les écrits de Ménéstrier et de Pure au siècle précédent, et c'est par elles que le changement de paradigme est progressivement advenu, en remplaçant le mutisme hiéroglyphique des corps par le langage grammaticalement organisé de la danse :

Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en œuvre par l'esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements et que le sentiment et l'expression ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir et de m'intéresser ; j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme-machine, je rends justice à sa force, à son agilité ; mais il ne me fait éprouver aucune agitation ; il ne m'attendrit pas et ne me cause pas plus de sensation que l'arrangement des mots suivants : *fait... pas... le... la... honte... non... crime... et... l'échafaud*.

Cependant, ces mots arrangés par le grand homme, composent ce beau vers du Comte d'Essex :

Le crime fait la honte et non pas l'échafaud

Il faut conclure de cette comparaison que la danse renferme en elle tout ce qui est nécessaire au beau langage et qu'il ne suffit pas d'en connaître l'alphabet. Qu'un homme de génie arrange les lettres, forme et lie les mots, elle cessera d'être muette, elle parlera avec autant de force que d'énergie et les ballets, alors, partageront avec les meilleures pièces de théâtre la gloire de toucher, d'attendrir, de faire couler des larmes et d'amuser, de séduire et de plaire dans les genres moins sérieux. La danse embellie par le sentiment et conduite par le génie, recevra enfin avec les éloges et les applaudissements que toute l'Europe accorde à la poésie et à la peinture les récompenses dont on les honore¹¹².

C'est en prenant ainsi modèle sur le langage articulé que la danse devrait, pour les chantres du ballet d'action, recouvrer la parole, cesser d'être « insignifiante » pour enfin atteindre le cœur des spectateurs – objectif ultime des arts d'imitation. L'introduction de la pantomime dans le ballet répond à cette injonction : langage du corps au lexique précisément défini, elle permet de faire

¹¹⁰ Philippe Hourcade, *op. cit.*, p. 142.

¹¹¹ Lettre II in Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Editions du Sandre, Paris, 2009, p. 55.

¹¹² *Ibid.*, p. 58-59.

avancer l'action du ballet par un enchaînement clair de gestes immédiatement compris par les spectateurs. La danse, sortie de l'art des énigmes, veut « parler à tous » par le biais du langage partagé du corps, plutôt que de laisser les érudits seuls déchiffrer en silence ses symboles.

b) Mouvements expressifs de soi/en soi

L'imitation de la nature a été comprise différemment selon les époques du ballet. Malgré sa volonté de restituer le monde dans ses correspondances intimes, le ballet de cour n'a pu résoudre par ses figures codées le danger de l'insignifiance qui guettait la danse, et a même conforté, à force de complexité hermétique, le sentiment de n'y voir que du mouvement et de l'agitation. Face à ces difficultés, les réformateurs du ballet-pantomime¹¹³ réclameront pour la danse un langage plus naturel, plus vraisemblable, basé sur l'imitation des mouvements, notamment ceux qui agitent le corps malgré lui quand un trop-plein d'émotion l'inonde. Dans cet esprit, Noverre souhaite la fin des encombrants costumes-blasons, tout comme Weaver, outre-Manche, qui souhaite revenir aux tunique gréco-romaines, pour mieux laisser voir le mouvement. Lorsque l'on emploie des comparaisons pour expliquer les processus de construction du sens à l'œuvre dans la danse, on préfère désormais à l'art des emblèmes celui de la poésie – « la danse est un poème », avance très littéralement Diderot¹¹⁴. La poésie, comme la danse, transcende la langue commune pour lui faire dire une vérité du sentiment plus profonde, tout en reposant sur un vocabulaire compréhensible par tous.

Au sein même des écrits théoriques les plus poussés sur le genre, se fait jour néanmoins une difficulté, une forme de contradiction non moins grande que celle qui apparaissait dans les écrits du XVII^e siècle, lorsque étaient revendiqués simultanément un mimétisme des comportements et actions des hommes et une ordonnance allégorique des figures de la danse. En effet, si l'affiliation aux modes de signification du langage articulé est revendiquée, notamment au travers de la pantomime – l'enjeu premier étant de prouver la capacité de la danse à *imiter* et à *dire* les actions des hommes, on sent à la lecture de certains argumentaires enflammés que Noverre rêvait secrètement, peut-être, de danse libre :

Lorsque les danseurs animés par le sentiment se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions ; lorsqu'ils seront des prothées, et que leur physionomie et leurs regards traceront tous les mouvements de leur âme ; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit que l'école leur a prescrit, et que, parcourant avec autant de grâce que de vérité un espace plus considérable, ils décriront par des positions justes les mouvements successifs des passions ; lorsque enfin ils associeront l'esprit et le génie à leur art, ils se distingueront ; les récits deviendront dès lors inutiles ; tout parlera, chaque mouvement dictera une phrase ; chaque attitude peindra une situation ; chaque geste dévoilera une pensée ; chaque regard annoncera un nouveau sentiment ; tout sera

¹¹³ Outre Noverre et Diderot en France, il faut également citer Cahusac, mais aussi en Europe Weaver, Hilferding ou Angiolini.

¹¹⁴ Denis Diderot, *Troisième entretien sur Le Fils naturel*, GF Flammarion, Paris, 2005, p. 143-144.

séduisant parce que tout sera vrai, et que l'imitation sera prise dans la nature¹¹⁵.

C'est finalement ce rêve d'une danse qui, pour mieux exprimer les sentiments humains, sortira de « ce chemin étroit que l'école a prescrit », que viendront réaliser plus d'un siècle et demi plus tard, au début du XX^e siècle, les pionniers de la danse moderne. Le passage de la danse académique à la danse moderne peut être perçu comme un changement de paradigme, trouvant sa source dans une découverte nouvelle de la manière de *signifier* par la danse, explorant le langage du corps dans sa fonction expressive et non plus seulement référentielle. Alors que la danse académique comprend un répertoire de pas et de figures, voire de chemins dans l'espace, auquel on ne peut au mieux qu'ajouter quelques néologismes, la danse moderne propose l'invention de mouvements dansés, dont nulle fixation ne viendrait brider la force expressive. Il n'est, ainsi, pas forcément vain de rapprocher les essais de Laban d'une forme de pensée rousseauiste de la « langue » de la danse, et l'intérêt de ce dernier pour les modes d'appréhension du monde primitifs, cette « perspective corporelle » que « l'homme des temps plus tardifs » a perdu, n'est finalement pas si éloigné de l'idée-maîtresse de *l'Essai sur l'origine des langues* concernant la musique : les premiers hommes ont chanté avant de parler – et auraient dansé aussi. La danse moderne veut conserver dans sa gestuelle la force de l'onomatopée, la justesse de l'élan intérieur qui la fait naître :

L'acteur qui tente de représenter l'intériorité de la vie se sert des mouvements de son corps et de ses organes vocaux en focalisant l'intérêt sur ce qu'il souhaite transmettre au public plus que sur les formes et les rythmes extérieurs de ses actions. Ce type d'exécutant se concentre sur la manifestation des élans intérieurs précédant ses mouvements, et attache de prime abord peu d'attention à l'adresse nécessaire à la représentation. Si, plutôt que l'adresse, la participation intérieure est mise en valeur, il en résulte une qualité de relation avec le public qui est différente.

Il semble évident que le virtuose est facilement tenté de réduire le nombre de ses mouvements à ceux convenant le mieux à son adresse. L'autre type d'acteur sera plus enclin à rejeter toute sélection et presque tout exercice de simples formes de mouvements, qui ne sont pour lui que des acrobaties. Dans sa tentative pour que ses mouvements spontanés coulent librement, il sera encore plus irrégulier et plus impulsif que le virtuose.

En somme, on peut dire que ces deux points de vue contrastés recourent au mouvement pour atteindre deux buts différents : d'un côté, la représentation des traits les plus extérieurs à la vie, et de l'autre, l'expression des processus secrets de l'être intérieur¹¹⁶.

Notons au passage que ces recherches sont concomitantes des travaux accomplis dans le domaine du jeu théâtral par des chercheurs et formateurs comme Stanislavski, Meyerhold ou Copeau. La diversité des méthodes approfondies ne doit pas cacher le désir commun à l'époque de trouver une justesse du geste à travers sa correspondance intime avec une intériorité. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre une notion appréciée des pionniers de la danse moderne, qui se retrouve encore dans le vocabulaire de la danse contemporaine : l'organicité. L'organicité du mouvement,

¹¹⁵ Lettre VII in Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Editions du Sandre, Paris, 2009, p. 92.

¹¹⁶ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Paris, Actes Sud, 1994, p.25-26.

qu'il s'agit de retrouver, signe cette croyance en une correspondance parfaite du geste et du psychisme, comme l'explique Eugenia Casini Ropa :

Ce terme, abondamment utilisé chez les écrivains de l'époque, signifie l'activation d'un corps/esprit parfaitement conscient et capable de transformer, en situation de représentation, les mécanismes physiques, intellectuels et émotionnels qui dirigent l'expression humaine. La vérité, si fortement poursuivie par les chercheurs, proviendrait du réel déploiement, sur scène, des processus « organiques » que le performer *ferait* agir consciemment dans la création artistique, et il ne s'agirait pas d'une imitation formelle de la réalité quotidienne¹¹⁷.

Cette correspondance intime fut, selon les artistes de l'époque, brisée par les dispositifs aliénants de l'ère industrielle, mais un travail approprié permet de l'exhumer à nouveau. Il est important de souligner que cette exhumation est vécue comme un retour aux sources du langage du corps à deux niveaux : au niveau des sources de notre psyché, au-delà des barrières conscientes, et au niveau des sources de notre humanité, de sa « pensée motrice » et de sa « perspective corporelle » perdue, selon les termes de Laban. De même que le babil enfantin et les onomatopées primitives ont pu être perçus comme une même étape du chemin vers le langage articulé, et être valorisés en tant que stade expressif de la force du cri¹¹⁸, le geste inconscient révélé par l'hypnose et les danses fantasmées de l'humanité des origines sont intimement connectés pour cette génération, influencée par les découvertes de la psychanalyse et par le primitivisme ambiant :

Du corps en mouvement, on attend la capacité d'une restauration de la mythique harmonie de l'homme et de la nature qui a cessé d'être, ainsi que le retour à des harmonies cosmiques fondatrices, selon les visions ésotériques, ou tout simplement à des harmonies pré-industrielles, selon les réformateurs et les utopistes sociaux.

De puissantes suggestions artistiques viennent corroborer des études psychologiques et physiologiques toujours plus perfectionnées qui expliquent les lois et les structures du corps et du psychisme : rappelons les effets qu'a eus la danse libre de Duncan, ou la singulière résonance du cas Madeleine G., la danseuse hypnotique. Lorsque cette femme, ordinaire dans la vie quotidienne, était en état d'hypnose, elle manifestait, d'une façon bouleversante et avec une inexplicable qualité artistique, toutes les sensations que la musique ou la poésie provoquaient en elle¹¹⁹.

Ce fut, pour les artistes et les savants, une démonstration révélant un rapport intime et inconscient entre l'émotion et l'expression dont le caractère originaire, du fait même d'être inconscient, revendiquait une qualité esthétique : la vérité et la beauté cachées dans chaque être humain. Comment susciter, comment reproduire consciemment ce processus inconscient de création artistique ? Comment apprendre à l'homme à manifester d'une manière visible la beauté naturelle enfouie en lui ?

De telles expériences contribuent à l'établissement d'une nouvelle conception du corps qui croit à l'unité indivisible et à l'interaction fonctionnelle des principes physique et psychique de l'homme, et qui découvre dans le mouvement (en partie grâce aux recherches spécifiques de Delsarte) le moyen

¹¹⁷ Eugenia Casini Ropa, « Expression et expressionnisme dans la danse allemande », in *Pina Bausch Parlez-moi d'amour, un colloque*, trad. D. Guillerme, Paris, L'Arche Éditeur, 1995, p. 25-26.

¹¹⁸ Voir par exemple, à ce sujet, les commentaires de Derrida sur Artaud, notamment « La parole soufflée » dans *L'Écriture et la différence*.

¹¹⁹ Notons toutefois que Madeleine G. n'était pas une femme si « ordinaire » que cela : elle avait en effet suivi l'enseignement artistique de Dalcroze, ce que les séances d'hypnose réalisées en public se gardaient de mentionner.

naturellement privilégié pour manifester les pulsions intérieures du psychisme.
L'expression dans le mouvement est expression directe, immédiate, naturelle, « organique », manifestation d'une expérience vitale¹²⁰.

Il convient cependant de relativiser l'aspect « direct » et « immédiat » de l'expression corporelle que semblent revendiquer ces travaux sur le geste. De même, si le mouvement tient à se faire traduction d'une « expérience vitale », il n'est pas pour autant synonyme de régurgitation spontanée des émotions qui travaillent l'artiste. Le courant dit « expressionniste » de la danse a effectivement vu fleurir des cohortes de danseurs cherchant à *s'exprimer* à travers le mouvement, mais cette manière de transformer la danse en extériorisation des sentiments agitant sa personne n'a jamais été vue d'un bon œil par les défricheurs de cette nouvelle voie du mouvement. La théorie « expressive » de la danse refuse en effet de risquer l'apparement de la gestuelle moderne à des hystéries individuelles¹²¹ – tout comme la musique ne saurait se réduire ou même se rapporter au gémissement et au cri. Le terme de « danse d'expression » (*Ausdrucksanz*) qui lui fut accolé en Allemagne dans les années vingt fut pour cette raison largement discuté et nuancé. Isabelle Launay décrit même la dépréciation avec laquelle ce terme est employé par Laban et ses disciples :

La « danse d'expression » désigne encore chez Laban une danse « qui se tourne de plus en plus vers l'expérience intime » et qui renonce à s'inscrire dans un projet de réforme collective. Le mouvement y est l'expression intentionnelle d'un moi et seule la sincérité de l'expression garantirait sa qualité spectaculaire. Cette tendance des « danseurs d'expression » fut aussi critiquée par Wigman, qui y voyait des « comparses de petit format ». [...] La « danse d'expression » est ainsi présentée par Laban, dès le début des années trente, comme la caricature ou l'illusion d'une danse moderne qui croit que le seul retour à l'expression « naturelle » d'un moi, d'une « intériorité » intacte, suffirait à assurer sa valeur esthétique. Elle fait ainsi « trop de concessions à une sentimentalité excessive » ou se laisse submerger par une vitalité trop grande » (1938).

Kurt Jooss, élève et collaborateur de Laban, ne cessa de reprendre à son compte cette critique de la danse dite « expressionniste »¹²².

L'expression du geste dansé chère à ces artistes n'est pas à comprendre comme une expression de soi-même, mais comme une expression de l'humain, dans un sens qui déborde les émois privés – avec, par exemple, une coloration tragique et mystique pour Wigman, sociale et politique pour Jooss. Elle n'a, de plus, rien à gagner de l'injection dans le mouvement de variations individuelles et de velléités démonstratives ; le mouvement correctement réalisé du point de vue organique est expressif en soi. C'est le sens de cette anecdote sur l'enseignement de Laban à Wigman :

Pour créer une nouvelle danse, Wigman ne cherche pas d'abord à exprimer, ni à faire de « la danse » ; elle cherche à faire l'expérience d'un mouvement vivant sans préjuger de sa promesse

¹²⁰ Eugenia Casini Ropa, « Expression et expressionnisme dans la danse allemande », *op. cit.*, p. 26-27.

¹²¹ Bien qu'il y ait un lien profond entre le développement de la danse moderne et l'étude de l'hystérie, au travers notamment de l'hypnose et de la psychanalyse.

¹²² Isabelle Launay, *À la Recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban – Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, p. 79.

spectaculaire. Cette tâche est particulièrement délicate tant son désir d'expression est grand. [...] La plus grande leçon de Laban, celle dont Wigman lui sut toujours gré, c'est que le mouvement doit se suffire à lui-même, qu'il est donc expressif en lui-même. Elle raconte ainsi qu'elle répétait avec Laban une « gamme » de mouvements intitulée « courroux » et qu'elle ne cessait de perturber ce mouvement par une « super-expression d'elle-même ». Laban, à bout de patience, déclara alors « que le mouvement lui-même était le courroux et qu'il n'avait pas besoin d'une interprétation personnelle ».

Aussi la « danse d'expression » porte-t-elle bien mal son nom dans la mesure où il n'y a rien à exprimer, à sortir de soi¹²³.

Ces questions sur l'expressivité du mouvement, qui travaillent la danse moderne, vont toutefois être balayées par « la vague d'abstraction venue d'Amérique », selon la formule de Susanne Linke¹²⁴. Le terme d'« abstraction » est en lui-même assez imprécis, et est employé dans la bouche de Linke pour désigner l'ensemble des travaux de Cunningham, de Nikolais, voire même des post-modernes et de tous ceux qui leur ont succédé dans cette voie. Il révèle cependant une orientation tout à fait distincte de celle mentionnée précédemment, et se présente, du point de vue de l'avant-garde intellectuelle et artistique de l'époque, comme le fossoyeur du paradigme moderne. Nikolais, à propos de son propre parcours, décrit ce rejet du souci de l'expression et de la signification du mouvement en ces termes : « La guerre était passée sur moi, je n'avais plus envie de raconter des histoires bébêtes. J'ai dû redéfinir la danse et j'ai conclu que l'essence de cet art était le mouvement, de même que pour le peintre c'est la couleur et pour le sculpteur les trois dimensions¹²⁵. » Les « histoires bébêtes » auxquelles fait référence Nikolais ne sont pas seulement celles du ballet classique : la danse moderne aussi, dans son obsession de connecter l'homme à son fonds primordial *via* le récit de mythes ancestraux – ce que l'on retrouve aussi bien chez Mary Wigman qu'outre-Atlantique chez Martha Graham, par exemple – est l'objet de cette attaque. L'essence de l'art, pour Nikolais, est le mouvement en lui-même, et non la charge qu'on lui attribue d'exprimer, raconter ou signifier. Ce recentrement de l'art de la danse autour du mouvement pur connaît de larges prémices dans le ballet et la danse moderne, et même, pour remonter plus loin, dans le ballet de cour : si des théoriciens comme Ménestrier ou de Pure se sont tant battus contre les danses « qui ne signifient rien », c'est bien parce que cette tendance existait déjà, dès la genèse de l'art du ballet donc. À propos du ballet classique, le critique Robert Greskovic souligne le fait que, malgré la narration de rigueur dans ce type de spectacles, les œuvres de Petipa laissent une large part à ces temps morts du récit que sont dans le ballet les « divertissements », variations où la danse se déploie pour le plaisir, sans rien raconter :

Superficiellement, les divertissements dansés si emblématiques des ballets de Petipa apparaissent, à

¹²³ *Ibid.*, p. 181.

¹²⁴ Citée dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002.

¹²⁵ Cité dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, *ibid.*, p. 119.

ceux qui recherchaient une logique narrative dramatique, comme des exercices superflus de l'art du ballet. Les sensibilités contemporaines soucieuses de fins expressives ou intéressées par l'œuvre d'art total (*Gesamtkunstwerk*) considèrent ces moments comme avant tout décoratifs. Pourtant, tels qu'ils existent aujourd'hui, les divertissements de Petipa peuvent être vus comme de la danse en avance sur son temps. En s'attachant directement à sa musique et à la virtuosité de ses interprètes, une telle danse s'est affranchie des diktats littéraires du livret pour entrer dans le royaume poétique de l'activité de danse pure¹²⁶.

Ces moments de danse pure, encadrés par la narration, annoncent la prédominance dans la danse classique et néo-classique du XX^e siècle de l'exercice du mouvement « pour le mouvement », sans charge signifiante explicitement assignée. À la suite de la remarque de Robert Greskovic, Laura Cappelle formule même l'étonnant constat suivant :

Si l'on examine de plus près l'évolution de la danse classique, surtout, on peut faire l'hypothèse que de toutes les catégories issues du XIX^e siècle, le divertissement annonce les développements chorégraphiques qui vont dominer le XX^e siècle. [...]

L'histoire s'est inversée : là où le ballet d'action encadrait autrefois des instances de divertissement, celui-ci se réapproprie aujourd'hui certaines caractéristiques du premier en intégrant notamment des éléments flottants de narration à une œuvre d'allure abstraite. Le travail d'Alexei Ratmanski va dans ce sens, notamment dans un ballet comme *Russian Seasons*, créé pour le New York City Ballet en 2006 ; à la virtuosité des danseurs vient s'ajouter une série d'allusions chorégraphiques aux liens humains qui unissent les « personnages » de ce ballet abstrait. [...]

Exercice de style et page blanche chorégraphique, le divertissement reste l'une des épreuves dansées les plus vertigineuses et les plus attractives pour les chorégraphes classiques : celle du mouvement pur¹²⁷.

La danse « pour la danse » n'est pas plus négligée par le ballet d'action qu'elle ne l'est par Laban qui, s'il fait travailler son élève Wigman sur des gammes de mouvements appelés « courroux », n'en néglige pas pour autant le domaine du mouvement pur. On trouve ainsi dans ses écrits de nombreux passages où les deux versants de la danse, « pure » ou « mimée », sont examinés ; l'expression du geste chère à Laban n'est par ailleurs pas à comprendre comme une narration – même si elle peut la servir parfois. Cela est cohérent avec les découvertes chorégraphiques des modernes qui préfèrent substituer aux dictionnaires de figures de la danse académique le champ, confusément signifiant mais précisément expressif, des onomatopées du corps. La danse pure fait partie pour Laban de ce dernier champ :

La danse pure n'a pas d'histoire descriptible. Il est le plus souvent impossible d'exposer en mots le contenu d'une danse, bien que l'on puisse toujours décrire le mouvement. Dans la danse pure, le spectateur ne pourra savoir si un mouvement rapide de saisie en l'air exprime l'avidité ou toute autre émotion [...]. Il verra seulement la saisie rapide et en percevra le sens à travers le jeu des rythmes et des formes qui, en danse, transmettent leur propre histoire, phénomène fréquent dans le monde des valeurs et des désirs non logiquement définis¹²⁸.

¹²⁶ Robert Greskovic, *Ballet 1.0.1*, New-York, Hyperion, 1998, p. 47-48.

¹²⁷ Laura Cappelle, « La danse classique, éternel divertissement ? » in *The Dancing Plague*, mai 2013, p. 14.

¹²⁸ Rudolf Laban, *op. cit.*, p. 22.

Il ne faut pas croire, ainsi, que la danse pure échappe à tout processus d'attribution d'un sens : Laban précise seulement que ce processus est variable, indépendant d'une intention première du chorégraphe ou d'une référence avérée à une signification précise. C'est finalement, pour le théoricien, un jeu signifiant entre la danse et ses images qui s'apparenterait presque au ballet des objets dans l'inconscient des rêves – l'influence de la psychanalyse doit être gardée à l'esprit pour saisir pleinement la portée de la dernière ligne, renvoyant la danse pure au « monde des valeurs et des désirs non logiquement définis ». Cette liberté dans l'attribution du sens – qui en souligne paradoxalement la présence – rappelle également les « éléments flottants de narration » signalés précédemment dans certaines œuvres à l'allure abstraite de chorégraphes néoclassiques. Cunningham, largement perçu comme le chef de file de la « vague d'abstraction », prône la même liberté, et ne refuse pas au mouvement, par conséquent, sa capacité à signifier. Il décrète simplement qu'il n'a pas à la prendre en charge, puisque le mouvement est expressif en soi, porteur de lui-même d'un sens qu'on n'a pas toujours vu venir, et qu'il faut pour cette raison ne pas chercher à provoquer :

Voyez-vous, lorsqu'un homme et une femme dansent ensemble ou se trouvent côte à côte, sans qu'il y soit pensé de façon délibérée, ni que vous décidiez de faire « intime », il se peut que tel ou tel geste ouvre soudain cette dimension. Il est certain que je ne cultive pas du tout la non-expressivité, mais il est vrai aussi que je ne veux infliger à personne de prétendus mouvements expressifs. Je crois profondément que le mouvement est expressif au-delà de toute intention¹²⁹.

Ce que l'on nomme « abstraction » en danse n'est donc pas un courant cherchant à abolir le sens, mais un courant qui a choisi de s'en désintéresser, et de ne plus réglementer sa circulation entre la scène et la salle. La question centrale, qui anime aussi bien Cunningham que Nikolais, porte sur le mouvement et sur ses infinies possibilités et combinaisons. Là encore, l'analogie avec le langage peut être utile pour situer les déplacements théoriques essentiels de ces changements de paradigmes qui ont animé l'histoire de la danse. Si le sens crypté du ballet de cour a fait place au réseau de signes clairs et lexicalement figés du ballet d'action, si cette grammaire du corps s'est vue ensuite contestée par les partisans d'un geste libre à la force onomatopéique, un nouveau bouleversement a coupé le XX^e siècle en deux, pour voir émerger un rejet généralisé de ces questions au profit d'un travail sur le matériau seul. A l'instar d'une partie de la littérature poétique qui a fait le choix de ne plus travailler que sur les sonorités de la langue, laissant le hasard et le lecteur bâtir leurs propres agrégats de sens, le courant abstrait de la danse artistique a pris le parti d'expérimenter sur le mouvement des corps sans – apparemment du moins – se soucier du reste.

¹²⁹ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris, Belfond, 1980, p. 129.

c) Danse et philosophie

La question du référent – le sentiment, l’acte, ou le tempérament que l’on veut exprimer – ne se pose donc plus pour les « abstraits », ouvrant une ère chorégraphique prête à questionner les frontières entre l’art et la vie : le mouvement est revendiqué comme irréductible à toute dissection en signifiant et signifié, opaque comme un fragment de réel. Il est bien, cependant, expression, dans la mesure où tout mouvement du corps humain exprime quelque chose du monde. Si rien ne doit être, littéralement, une « expression », c’est parce que tout est, métaphysiquement, expression. On sort là du modèle du langage, référentiel ou expressif ; mais cette pensée « panexpressionniste » du mouvement, pourrait-on dire, invalide, du même coup, toute tentative de circonscription et de délimitation de la notion d’expression, et la rejette aux confins de sa recherche. Si l’éviction de la question du sens créé par le mouvement dansé va de pair, pour Nikolais, avec une interrogation sur l’essence de la danse – qui serait le mouvement, comme la couleur serait l’essence de la peinture –, elle marque aussi le début d’un rejet de toute question de définition. C’est ainsi que Cunningham rechigne à répondre aux interlocuteurs le pressant d’exprimer sa conception de la danse :

Il est difficile de parler de danse. C’est un objet non pas tant léger qu’évanescant. Je compare les idées sur la danse, et la danse elle-même, à de l’eau. Vous conviendrez que décrire un livre est sûrement plus facile que décrire de l’eau. Enfin, peut-être... Tout le monde sait ce qu’est l’eau et ce qu’est la danse, mais cette fluidité les rend cependant insaisissables. Je ne parle pas ici de la qualité de la danse, mais de sa nature même¹³⁰.

La rupture avec toutes les tentatives de circonscription de la nature de la danse est parachevée par le courant postmoderne qui grandit dans l’Amérique des années soixante et soixante-dix. Ce courant marque en effet un point de non-retour pour la théorie de la danse, et sa dénomination même de « post-moderne » ne traduit aucune dimension propre par laquelle cette mouvance désirerait se définir : elle est simplement désignée comme quelque chose arrivant à un certain stade de l’évolution historique et esthétique de la danse, « après » les modernes, comme le déluge balayant leurs cathédrales rhétoriques et chorégraphiques. Anna Halprin et ses filleuls dans la danse – Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown et les autres –, désirent travailler sur un corps vierge de toute lobotomisation chorégraphique, en faisant table rase de toutes les techniques gestuelles. L’enjeu n’est pas, pour les postmodernes, d’expérimenter les ressources du mouvement pour les mettre au service d’une création, mais de réfléchir sur les conditions de possibilité même de celle-ci : « En transgressant les règles de la *modern dance* historique et même celles de l’avant-

¹³⁰ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris, Belfond, 1980, p. 29.

garde des années cinquante [...] les chorégraphes post-modernes inventent de nouvelles façons de mettre en avant le médium de la danse plutôt que sa signification¹³¹. » La transgression dont parle ici Sally Banes passe par le recours, dans leurs performances, à des éléments n'ayant *a priori* rien à voir avec la danse – le jeu, le sport, les gestes quotidiens. C'est par là que les postmodernes interrogent le médium de la danse, en testant ses limites, et en cherchant à le faire imploser de l'intérieur à force d'ingestion d'éléments lui étant *a priori* hétérogènes. Cette démarche extrêmement théorique finit, par ailleurs, par produire malgré elle de la signification à partir de ce qui en était originellement dépourvu :

Les danses post-modernes analytiques intègrent le spectateur au processus chorégraphique par la participation directe ou par la mise en évidence des procédés. Et même si ces danses ne sont pas censées véhiculer un sens expressif – comme les significations psychologiques ou littéraires de la *modern dance* historique – elles signifient bien quelque chose : la découverte et la compréhension de leurs propres formes et processus constituent l'un des aspects de leur sens ; par ailleurs les tentatives d'objectivité, le style simple, l'attitude décontractée ou distante, l'absence d'affectation, loin d'effacer le sens, y contribuent au contraire, de manière fondamentale¹³².

En somme, le sens réapparaît même lorsque les plus grands efforts sont faits pour l'évincer – de même que la danse pure de Laban « transmet sa propre histoire », que le néoclassicisme abstrait fait surgir « des éléments flottants de narration », ou que tel ou tel geste de Cunningham « ouvre soudain une dimension ».

Ce défi permanent lancé aux conceptions bourgeoises – ou embourgeoisées – de l'art chorégraphique n'est cependant pas une tentative de refonder la danse, d'en élargir les bornes ou de la nourrir de formes hybrides. En effet, les questions qui ont agité les théoriciens et artistes des générations passées ressemblent plus, pour ces jeunes agitateurs américains, à des jeux sur les mots qu'à des manifestes esthétiques. Il n'est donc plus question pour eux de mener une investigation sur la « nature de la danse », problème donc la caducité va de pair avec la fin de la prise en charge du sens. La désignation de ce qu'est la danse, au contraire, peut et doit se faire avec l'arbitraire et la liberté guidant l'attribution d'un prénom¹³³ :

Tout peut être présenté comme de la danse : les jeux, les sports, les compétitions, le simple fait de marcher ou de courir, les gestes des musiciens instrumentistes ou de l'enseignement magistral et même le mécanisme cinématographique et l'activité cérébrale du langage. Pour les chorégraphes post-modernes, ce n'est pas le contenu qui fait la danse mais son contexte, autrement dit, le simple fait qu'elle soit présentée comme de la danse¹³⁴.

¹³¹ Sally Banes, *Terpsichore en baskets, Post-modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, Chiron, 2002, p. 21-22.

¹³² *Ibid.*, p. 26-27.

¹³³ L'excentricité des prénoms choisis par la génération hippie pourrait d'ailleurs être mise en lien avec ce refus de toute forme de désignation bourgeoise des choses et des êtres.

¹³⁴ Sally Banes, *op. cit.*, p. 23.

Est-ce à dire, si tout peut être de la danse, selon le bon vouloir des mécènes, artistes et *performers*, qu'il est devenu vain de s'interroger dessus ? La danse a suivi, à cet endroit, un chemin similaire à celui engagé durant le XX^e siècle par les arts plastiques et visuels – que les performances des postmodernes ont par ailleurs souvent croisés. Sans aller forcément jusqu'à suivre Danto sur la piste de « la fin de l'art », il convient de reconnaître avec lui que la définition de l'art s'est trouvée dans une apparente impasse dès lors qu'il y eut *Boîte Brillo*. On peut constater que cette impasse présente des points communs avec celle dans laquelle se trouva la théorie de la danse après *Man Walking Down the Side of a Building*¹³⁵. Si la danse est danse du « simple fait qu'elle soit présentée comme de la danse », alors peuvent émerger nombre de constats communs avec l'art pouvant « être tout ce que les artistes et les mécènes désirent qu'ils soient¹³⁶ ». Ils sont les suivants :

En premier lieu, cela implique qu'après avoir atteint ce niveau de conscience, l'art n'est plus responsable de sa propre définition philosophique. C'est une tâche qui incombe désormais aux philosophes de l'art. En second lieu, il en découle que l'art n'est plus obligé de revêtir un aspect précis, puisqu'une définition philosophique de l'art doit être compatible avec n'importe quel genre d'art – avec l'art pur de Reinhardt aussi bien qu'avec l'art illustratif et décoratif, figuratif et abstrait, ancien et moderne, oriental et occidental, primitif et non-primitif, quelque différents qu'ils puissent être l'un de l'autre. Puisqu'une définition philosophique doit embrasser tout, elle ne peut évidemment rien exclure¹³⁷.

La tâche de définir la danse reviendrait donc, de la même manière, aux philosophes de la danse, laissant les artistes libres de produire n'importe quel événement, pièce, ballet ou performance de leur cru, et théorisant après coup sur ces objets problématiques. Dans les faits, on peut constater effectivement que « l'Âge des Manifestes », comme aime à l'appeler Danto, est révolu en danse également, dans la mesure où il n'y a plus de conceptions antagonistes pour s'opposer sur ce qu'est, par essence, la danse. Les perspectives se juxtaposent, dans des discours qui mêlent sans problème des théories reposant pourtant sur des présupposés différents, voire opposés. Si quelques chorégraphes se réclament encore de tel ou tel courant, leur art est bien plutôt, souvent, le fruit d'une hybridation entre des conceptions de la danse et des ancrages théoriques très divers. Ces paradigmes, loin de s'affronter systématiquement et de se supplanter successivement¹³⁸, comme auparavant, trouvent désormais des terrains où s'épanouir sans se gêner, dans un monde de la création que la multiplication des points de vue et des problématiques a étendu. L'heure n'est plus à la confrontation des idées, mais à la cohabitation des visions. Adopter une lecture de l'histoire de la

¹³⁵ Trisha Brown, 1970.

¹³⁶ Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000, p. 70-71.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 70-71.

¹³⁸ Notons au passage que le concept de paradigme n'implique pas, dans l'histoire des sciences comme dans l'histoire de l'art, un « remplacement » total d'une théorie par une autre : c'est ainsi que le ballet classique perdure, tout comme l'usage de la physique newtonienne demeure actuellement plus courant – dans l'ingénierie par exemple – que celui de la physique einsteinienne.

danse marquée par les changements de paradigme conduit donc à embrasser, pour la danse également, la qualification de « posthistorique » thématisée notamment dans *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*. En effet, nul conflit esthétique n'est plus guère moteur de l'histoire de la danse artistique, dans la mesure où les divergences théoriques des différents courants se sont dissoutes dans l'impossibilité déclarée d'une vérité unique sur la nature de la danse, et de la vacuité admise d'une telle recherche.

Si la danse, dès lors qu'elle s'est constituée en tradition artistique, s'est mise à produire des théories du sens – nous venons de les survoler –, l'achèvement de son « histoire », entendue comme série de changements de paradigmes, a mené à son terme l'effort d'élucidation des charges signifiantes portées par le mouvement. Cela ne veut pas dire que la danse a cessé de se penser elle-même, au contraire : la passion de la chose intellectuelle n'a jamais été aussi vive dans le milieu chorégraphique. Mais elle se traduit principalement, aujourd'hui, par un usage métaphorique des concepts, comme le note Véronique Fabbri, à la suite de Michel Bernard :

Comme le notait à juste titre Michel Bernard, tous les philosophes ne sont pas lus de la même façon et avec le même désir par les danseurs : leur lecture des textes philosophiques est une lecture rythmique, suggestive, sensible, et quel que soit leur intérêt pour la conceptualisation, celle-ci ne vaut que dans la mesure où elle résonne, consonne en certains points avec leur pratique. L'introduction de métaphores massives, d'images récurrentes en lieu et place de concepts, favorise l'importation d'éléments du discours philosophique dans la critique et la théorie de l'art, bien plus que les distinctions et classifications propres à l'esthétique¹³⁹.

Il n'y a donc pas de réelle volonté de construire une pensée féconde pour appréhender les évolutions de la danse. Il y a plutôt, pour certains chorégraphes, un désir de s'ancrer dans une question théorique qu'ils sentent en résonance poétique avec leurs travaux, ou alors un besoin de justification intellectuelle, nécessaire pour, entre l'Art et l'agitation gymnique, faire verser ostensiblement leur pratique du côté du premier. Cela se traduit par des emprunts à diverses philosophies, qu'il faut comprendre dans ce contexte :

L'importation de mots philosophiques et de discours, de textes de philosophes résulte chez les danseurs d'une capacité d'initiative plus volontariste qu'ailleurs. Il n'en reste pas moins que cette pratique des danseurs et des chorégraphes, qui alimente leur réflexion, alimente aussi leur désir de produire un discours légitimant [...]. L'emprunt du vocabulaire philosophique, esthétique en particulier, risque donc de ne pas nous apprendre grand-chose sur les pratiques des danseurs elles-mêmes, mais beaucoup plus sur le cadre dans lequel ils entendent insérer leurs pratiques à des fins de légitimation. Cette opération est en même temps une occultation du travail réel qui s'accomplit dans le champ chorégraphique, dans la danse elle-même¹⁴⁰.

Non seulement cet emprunt de vocabulaire ne nous apprend pas grand-chose sur la danse elle-

¹³⁹ Véronique Fabbri, *Danse et philosophie, une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 70.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 68-69.

même, mais il contribue en plus à faire du maniement des concepts un jeu rhétorique et poétique, que l'on peut exercer à l'envi, puisqu'au fond le consensus règne sur le fait qu'il est vain de vouloir véritablement élucider quelque chose de la danse. De plus, le particularisme et la singularité de chaque positionnement artistique sont perçus, à l'heure de la danse « posthistorique », comme menacés par un tel effort d'élucidation à une échelle globale. La conviction qu'il est encore possible de parler de danse, de discuter de ses processus et modalités de construction de sens, ne revient pourtant pas à réclamer un aplanissement des particularités de ses manifestations sous le rouleau de grands concepts généraux, bien au contraire. Toute réflexion féconde doit être capable de prendre en compte chacune d'entre elles. C'est aussi pour cela que la tâche de circonscrire la nature de l'art – ou de la danse – reviendrait, selon l'affirmation de Danto, à la philosophie : la diversité déconcertante des objets produits dans ces champs requiert, pour les théoriser, des spécialistes du maniement des concepts, aptes à élaborer des outils de pensée adéquats pour se mouvoir et s'orienter dans ces nouvelles réalités. La question de la construction du sens, de l'élaboration des formes signifiantes et des processus symboliques est par ailleurs particulièrement complexe, dans la mesure où elle met en jeu des notions engageant des domaines aussi vastes et diversifiés que la philosophie du langage, la sémiotique, l'épistémologie ou la logique. Elle n'en requiert que davantage ces compétences spécialisées. Il ne s'agit pas là de s'affilier à une quelconque doctrine, ou de se permettre une nouvelle collecte de concepts-métaphores, mais plutôt de réaffirmer la possibilité d'un discours objectif sur la danse – prétention démodée –, et la nécessité de le fonder rigoureusement. Cette dernière possibilité est en effet loin d'être couramment envisagée, tant règne paradoxalement dans les discours sur la danse le consensus de l'indicible. On imagine, dans ces derniers – que cela soit péjoratif ou mélioratif, selon le locuteur –, la danse régner sur le royaume de l'ineffable, de l'informe et de l'irrationnel – un royaume qui d'ailleurs ne peut se décrire autrement que par une succession de préfixes négatifs, tant ce qu'il recoupe ne peut être positivement décrit par les mots.

C'est contre ce consensus que s'est positionnée la philosophe américaine Susanne Langer. En écrivant sur la danse dans une perspective philosophique, dans les années cinquante, elle insiste tout particulièrement sur le fait qu'un discours à prétention objective est possible, et même souhaitable. Il faut toutefois noter que ses écrits sont antérieurs aux bouleversements du paysage chorégraphique ayant mené à l'abandon, par la danse, de toute ambition de légiférer sur sa nature et ses formes. Il n'en est que plus intéressant de confronter la tentative de Langer aux objets contemporains : elle ne s'est pas trouvée, en effet, dans le devoir d'élaborer en urgence une définition par les faits, pressée par la multiplication des objets non identifiés se réclamant de la danse. C'est donc pendant les derniers temps du paradigme moderne qu'elle s'est penchée sur la question de savoir ce qu'était la danse, aux heures où il semblait encore pertinent de réfléchir en ces

termes. Ce contexte l'autorise à poser la question de la nature de la danse, et de l'art, avec une frontalité que les déplacements problématiques recommandés entre autres par Danto (« quelle est la différence entre une œuvre d'art et un objet qui n'est pas une œuvre d'art dès lors qu'il n'y a pas de différence perceptuelle intéressante entre les deux ? ») et par Goodman (« Quand y a-t-il art ? ») semblent ne plus autoriser aujourd'hui :

La philosophie de l'art n'a pas encore atteint le degré de développement [de la philosophie de la science moderne], mais à l'heure où je vous parle, elle est marquée par sa vitalité et son bouillonnement. Des philosophes de profession et des artistes attirés par les choses intellectuelles se posent des questions sur la signification des mots « art », « expression », « vérité artistique », « forme », « réalité » et de dizaines d'autres qu'ils entendent et emploient ; pourtant ils sont – à leur grande surprise – incapables de les définir parce que, analysant ce qu'ils veulent dire, ils n'obtiennent rien de cohérent et d'assuré.

La construction d'une théorie cohérente – ensemble d'idées reliées entre elles sur un sujet donné – commence par la solution d'un problème central, c'est-à-dire avec l'établissement d'un concept clé. [...]

En philosophie de l'art, un des problèmes les plus intéressants – et qui se révèle être vraiment central – c'est la signification de ce mot souvent employé, « création ». [...] Que créent les danseurs ?

De toute évidence, une danse. [...] Ils ne créent pas les matériaux de la danse – ni leur propre corps ni le tissu qui le drape, ni le sol, ni rien de l'espace ambiant – lumière, musique, ni les forces de la pesanteur, ni aucun accessoire physique. De tout cela ils *usent* pour créer quelque chose, la danse, qui est bien au-delà de ce qui est physiquement là.

Dès lors, qu'est-ce que la danse ?

La danse est une apparence ; une apparition, si vous voulez. Elle émane de ce que font les danseurs, et pourtant c'est autre chose¹⁴¹.

Il y a cependant, dans les réponses qu'elle esquisse, des éléments qui résonnent particulièrement avec la perspective – que nous avons choisie – d'une identification des occurrences de la danse par la reconnaissance d'un processus de construction de sens. C'est ainsi qu'elle décrit le « geste dansé », par opposition à la simple gesticulation, comme « une forme symbolique libre, qui peut être employée pour véhiculer des idées d'émotion¹⁴² ». Susanne Langer, en effet, fait le choix d'observer la danse et ses diverses manifestations – artistiques comme non artistiques, soulignons-le – à partir de la question du symbolique, champ d'investigation dans lequel sa philosophie s'inscrit, à la suite d'Ernst Cassirer. Elle s'intéresse tout spécialement, par conséquent, aux processus conduisant le mouvement à se charger de sens, devenant par-là geste, et danse.

¹⁴¹ Susanne Langer, « L'image dynamique », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 34-36.

¹⁴² Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 175.

3) Langer et la danse : influences, positionnement, réception

a) Qui est Susanne Langer ?

Un examen rigoureux de la danse sous l'angle de la production du sens doit tenter d'exploiter pleinement les promesses d'élucidation recelée par une telle perspective, tout en se gardant de tomber dans les écueils conceptuels et pratiques que celle-ci offre pareillement. Nous avons choisi, à cette fin, de nous appuyer sur les travaux de Susanne Langer, philosophe américaine du XX^e siècle relativement méconnue en France. Avant d'entrer plus avant dans le détail de ces positionnements théoriques, présentons, aussi brièvement que possible, la philosophie de Susanne Langer, afin de situer dans le siècle et dans l'histoire des idées les travaux de cette dernière. On ne peut faire l'économie d'une telle présentation, dans la mesure où ses ouvrages ne sont pas traduits en France, et où son nom ne se rencontre que très rarement – dans quelques travaux sur Cassirer¹⁴³, dans des ouvrages sur la musique¹⁴⁴, mais dans quasiment aucun écrit sur la danse¹⁴⁵. Dans l'ensemble, cela est vrai pour tout le monde francophone, même si l'on peut noter une meilleure connaissance des travaux de Langer en Belgique et au Canada¹⁴⁶. Un ouvrage présentant sa philosophie de l'art et de la danse, et intégrant quelques traductions, est cependant récemment paru, afin de faire découvrir cette philosophe dont les écrits demeurent peu accessibles : *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne Langer et la danse*, sous la direction d'Anne Boissière et Mathieu Duplay¹⁴⁷.

Nous renvoyons pour une plus ample présentation biographique et philosophique à cet ouvrage ; nous nous contenterons ici de poser quelques repères pour situer sa pensée. Susanne Langer, donc, est une philosophe américaine d'origine allemande née en 1895 à New York, principalement connue pour ses travaux en philosophie de l'art. Elle développe des conceptions originales à partir des travaux de ses deux mentors, Whitehead et Cassirer.

Elle rencontre Whitehead au Radcliffe College, où il est son professeur. Elle s'intéresse sous son influence à la logique symbolique et publie sur le sujet, en 1937, *An Introduction to Symbolic Logic*. La logique symbolique est une démarche d'analyse des propositions visant à éliminer les ambiguïtés inhérentes au langage courant en remplaçant les mots et expressions par des symboles au sens clairement établi. Langer fait sienne cette démarche d'explicitation préalable du sens dans le

¹⁴³ Elle est notamment citée par Fabien Capeillères dans plusieurs de ses écrits sur Cassirer et l'art.

¹⁴⁴ Le développement le plus conséquent lui étant consacré se trouve dans Enrico Fubini, *Les Philosophes et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2000.

¹⁴⁵ À l'exception notable de Bengi Atesöz-Dorge, *Ecrire la danse ? Dominique Bagouet*, Paris, Orizons, 2012.

¹⁴⁶ Citons notamment Philippe Minguet, Robert Nadeau, Michel Aucoin.

¹⁴⁷ Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.

raisonnement, et l'expose notamment dans *The Practise of Philosophy* (1930), ouvrage dans lequel elle défend une méthode philosophique basée sur la clarification des significations – en écho à l'ouvrage publié trois auparavant par Whitehead, *Symbolism : its Meaning and Effect*.

Langer se pose également en héritière critique de Cassirer – qu'elle ne rencontre brièvement qu'une seule fois, en 1941. Elle part de ses travaux pour élaborer une théorie de l'art que le philosophe n'a pas eu ou pris le temps de rédiger après la publication de sa *Philosophie des formes symboliques*. Elle fut par ailleurs sa traductrice pour la version en langue anglaise de *Langage et Mythe*¹⁴⁸. Elle reprend dans un premier temps la réflexion sur la fonction symbolique entamée par le philosophe allemand dans *Philosophy in a New Key : a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (1942). *Philosophy in a New Key* fut un *best-seller* de Harvard University Press, vendu à plus de 500 000 exemplaires, enseigné dans de nombreuses classes d'université. Dans cet ouvrage, Susanne Langer exerce ses réflexions dans des champs très variés, et y propose une théorie générale du symbolisme. Elle y avance la nécessité de distinguer deux types de symbolisation, celle du langage et des sciences d'une part, proposant des symboles discursifs, et celle à l'œuvre dans l'art d'autre part, élaborant des symboles qu'elle nomme « présentationnels ».

Après avoir développé sa théorie du symbolisme, elle se concentre sur les questions liées plus spécifiquement à l'art dans *Feeling and Form* (1953) et *Problems of Art* (1957). Elle y explicite sa conception de l'art comme symbole. Les œuvres d'art sont des symboles présentationnels, des formes expressives du sentiment humain, c'est-à-dire des formes dont les lois de composition exhibent une correspondance structurelle avec celles qui régissent la sensibilité :

Une œuvre d'art est une composition de tensions et de résolutions, d'équilibre et de déséquilibre, une cohérence rythmique, une unité précaire et cependant continue. La vie est un processus naturel fait de tels tensions, équilibres, rythmes ; c'est cela même que nous ressentons, dans le calme ou l'émotion, comme le pouls de notre propre vivre. Dans l'œuvre d'art, ils sont exprimés, montrés symboliquement, assemblés pour la présentation la plus claire, chaque aspect du sentiment étant développé comme on développe une idée. [...] Elle montre à l'extérieur la nature intérieure, elle est une présentation objective de la réalité subjective¹⁴⁹.

L'art peut être ainsi défini comme la fabrication de « formes expressives du sentiment humain ». Ces développements d'une idée de l'art comme forme expressive s'accompagnent dans les deux ouvrages cités d'une revue détaillée des spécificités de chaque art, et de leur intégration dans sa philosophie esthétique générale – bâtie sur ces notions de « forme expressive » et de « symbole présentationnel ».

La danse trouve dans ce système une place de choix, et tient son rang aux côtés de la

¹⁴⁸ Ernst Cassirer, *Language and Myth*, trad. S. Langer, Dover Publications, 1953.

¹⁴⁹ Susanne Langer, « L'image dynamique » in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse, op. cit.*, p.8-9.

peinture, des arts plastiques, de la poésie, et de la musique. La spécificité de chaque art tient pour Langer à la nature de l'apparition qu'ils produisent : c'est un espace virtuel que le pinceau du peintre fera par exemple apparaître ; pour ce qui concerne la danse, c'est un ensemble de puissances virtuelles qui fera irruption devant les spectateurs. Ce que le terme de virtuel vient souligner, c'est que le propre de ce que crée la danse – et de ce que créent les autres arts – est d'être une apparition. C'est quelque chose qui n'a pas de matérialité, qui est émis par les corps réels des danseurs, mais qui en est cependant tout à fait détachée. Ces puissances virtuelles que fait apparaître la danse, ces forces en action « par lesquelles la danse semble être soulevée, poussée, tirée, arrêtée ou ralentie¹⁵⁰ », sont des lois du mouvement créées artistiquement et correspondant aux lois de la dynamique du sentiment humain – du moins quand l'œuvre est réussie. C'est en cela que la danse, à l'instar des autres arts, est un symbole présentationnel de la vie intérieure, une forme expressive du sentiment humain :

Comme n'importe quelle autre œuvre d'art, une danse est une forme perceptible qui exprime la nature du sentiment humain – les rythmes et les articulations, les crises et les ruptures, la complexité et la richesse de ce qu'on appelle parfois la « vie intérieure » de l'homme, le flux de l'expérience directe, la vie telle qu'elle est ressentie par les êtres vivants¹⁵¹.

Il convient néanmoins de préciser que cette « vie intérieure » n'est pas celle en propre de l'artiste ; il ne faut pas comprendre cette objectivation comme une extériorisation de ses émotions personnelles. Langer veille tout particulièrement à détourner ses lecteurs de ce qui, plus encore qu'un malentendu, serait à ses yeux un contresens, et s'oppose fermement au point de vue selon lequel la danse serait avant tout une expression médiatisée du ressenti du danseur. Elle distingue expression de soi d'une part, et expression logique des structures de la vie affective de l'autre :

Ce qui s'exprime dans une danse est une idée ; une idée de la manière dont les sentiments, les émotions, et toutes les autres expériences subjectives vont et viennent – comment ils naissent et grandissent, comment ils se combinent en une synthèse complexe qui donne à notre vie intérieure unité et identité personnelle. [...] Une danse n'est pas un symptôme du sentiment du danseur, mais une expression par celui qui la compose de sa connaissance des multiples sentiments¹⁵².

La philosophe américaine prolonge ses travaux sur l'activité symbolique dans un ouvrage plus ambitieux se présentant comme une étude générale des modes de fonctionnement de l'esprit humain, et qui s'intitule *Mind : An Essay on Human Feeling*. La réflexion engagée dans *Mind* s'échelonne sur trois volumes (1967, 1972, 1982), et demeure inachevée en raison, comme elle

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵² *Ibid.*, p. 8.

l'avoue elle-même à la fin du troisième volume, de son âge avancé au moment de la rédaction de ce dernier. Cet ouvrage, pour une grande part, reprend en les résumant les thèses développées précédemment sur l'art et la sensibilité, et formule en plus le projet d'exposer la manière dont la sensibilité prend sa source dans des processus neurologiques. Le recueil de conférences et de communications paru en 1962, *Philosophical Sketches*, se présente quant à lui comme un ensemble de réflexions préparatoires à *Mind*, mais aussi comme un résumé des thèses les plus fortes de la philosophe américaine pour un public moins spécialiste.

b) Sources et contexte

Les deux principaux écrits de Susanne Langer sur la danse, *Feeling and Form* et *Problems of Art*, sont respectivement rédigés en 1953 et en 1957. Il s'agit pour la danse américaine – et mondiale –, d'une période charnière, comme nous l'expliquions précédemment. Susanne Langer, cependant, fait assez peu référence dans ces ouvrages à ces dernières évolutions du paysage chorégraphique, et concentre ses références, en termes d'artistes et d'œuvres, sur les années vingt et trente, et sur la danse libre et la danse moderne. Elle cite en particulier les travaux de Mary Wigman, qui semblent l'avoir spécialement marquée. Elle est cependant extrêmement avertie des bouleversements qui animent la danse dont elle est contemporaine : « Elle possède une connaissance détaillée de la danse, ce qui est rare parmi les philosophes de l'art, et ce qu'elle a échafaudé figure au rang des théories de la danse les plus élaborées et influentes du vingtième siècle¹⁵³ », reconnaissent même ses détracteurs. Sa connaissance précise de l'actualité chorégraphique tient, en partie, à sa situation de professeur au Connecticut College for Women dès 1952, institution qui organise tous les ans l'un des plus importants festivals de danse moderne du continent américain, l'American Dance Festival. La philosophe américaine n'est pas ignorante non plus des enjeux travaillant la danse classique et néoclassique, ni de ceux animant le milieu de la danse afro-américaine – en témoignent ses références à Pearl Primus, une des chefs de file de la mouvance africaniste. A-t-elle pour autant eu des contacts avérés avec la danse américaine de la fin des années cinquante ? Marc Lawton constate l'absence dans *Feeling and Form* de référence directe à l'histoire chorégraphique récente des États-Unis :

Curieusement, on constate l'absence de toute référence à d'autres grandes figures pionnières de la danse américaine de l'époque, célèbres depuis plus de vingt ans : Martha Graham et Doris Humphrey ou encore, plus anciennes, mais essentielles pour la danse moderne : Ruth Saint Denis et Ted Shawn. Langer cite Mary Wigman à plusieurs reprises, mais le nom de sa disciple Hanya Holm, pourtant incontournable dans l'adaptation des principes de *l'Ausdruckstanz* (danse d'expression) sur le sol américain, n'est pas mentionné¹⁵⁴.

Il convient cependant de nuancer ce constat d'un apparent silence de Langer sur la danse moderne américaine. En effet, si *Feeling and Form* et *Problems of Art* se taisent à son égard, on peut lire dans *Mind*, son ouvrage plus tardif, un tour d'horizon un peu plus complet des chorégraphes qui lui sont contemporains. A-t-elle gagné en culture chorégraphique, ou bien n'a-t-

¹⁵³ Roger Copeland, Marshall Cohen, *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 3.

¹⁵⁴ Marc Lawton, « Alwin Nikolais et Susanne Langer », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 92.

elle simplement pas déployé exhaustivement ses références dans les ouvrages précédents ? C'est ainsi que les *Primitive Mysteries* de Martha Graham sont cités¹⁵⁵, tout comme son *Seraphic Dialogue*¹⁵⁶ – spectacles dont la description précise laisse penser qu'elle y a assisté. Cette dernière œuvre datant de 1955, elle n'aurait pu la mentionner dans *Feeling and Form*. Elle raconte également avoir été invitée à assister à un cours donné par José Limon¹⁵⁷.

La question demeure entière, toutefois, quant à ses contacts avec ce qui constitue à l'époque l'avant-garde chorégraphique, annonçant ce que l'on désignera ordinairement par « abstraction » en danse. Merce Cunningham, s'il n'est jamais cité dans les textes de Langer, apparaît néanmoins en tant que danseur dans une des illustrations de *Mind*¹⁵⁸. Marc Lawton, quant à lui, formule l'hypothèse d'un échange entre Nikolais et Langer :

Les archives de Nikolais ne contiennent malheureusement pas de traces d'échanges avec Susanne Langer. On peut cependant imaginer qu'au-delà de la simple lecture de ses ouvrages, il y en eut, et que la philosophe eut une certaine influence sur le chorégraphe, l'aidant à préciser sa propre pensée sur le corps dansant et sur les enjeux de la scène théâtrale dans l'après-guerre[...]¹⁵⁹.

Notons, enfin, une dernière chose : Langer s'appuie largement, pour développer sa théorie de la danse, sur les œuvres chorégraphiques contemporaines et passées. Elle n'en néglige pas pour autant le champ de danse non artistique. Si ses mentions de certaines danses tribales vont dans le sens d'un propos tenant la danse comme une des premières manifestations du processus symbolique – nous aurons l'occasion d'y revenir –, il est plus étonnant de la voir évoquer, même brièvement, les danses sociales et festives¹⁶⁰ – ces dernières n'ont en effet jamais atteint, alors, le rang de digne objet d'études au côté des œuvres artistiquement reconnues et des danses « primitives » anthropologiquement considérées.

Observatrice passionnée des innovations de la danse contemporaine de son temps, Susanne Langer est également une lectrice appliquée : si elle convoque bien sûr dans ses écrits sur la danse des œuvres chorégraphiques, de *la Mort du Cygne* dansée par Pavlova aux *Evening Dances* de Mary Wigman, il faut aussi signaler que ces derniers regorgent de références à des ouvrages de danseurs et de chorégraphes. Sont ainsi beaucoup citées Isadora Duncan et Mary Wigman, avec une précision significative de l'attention portée par la philosophe à leurs récits ou théories, et de manière générale, la bibliographie sur laquelle elle s'appuie impressionne par son étendue et sa diversité. Il faut dire qu'elle prend soin d'étayer chacune de ses propositions par la citation d'un auteur semblant la

¹⁵⁵ Voir Susanne Langer, *Mind : An Essay on Human Feeling*, vol. I, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, p. 159.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 220.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁹ Marc Lawton, « Alwin Nikolais et Susanne Langer », *op. cit.*, p. 104-105.

¹⁶⁰ Notamment dans le chapitre « The Magic Circle » de *Feeling and Form*.

contenir à l'état de prémices, un extrême souci des références qui se comprend à l'aune de la nécessité de s'inscrire dans la continuité de certains penseurs *internes* à la danse pour légitimer ses thèses.

En effet, on pourrait qualifier Susanne Langer de théoricienne *externe* de la danse ; elle est philosophe de formation et de pratique, et ses réflexions sur la danse s'ancrent fermement dans les méthodes et outils de pensée de cette discipline. C'est en cela, par ailleurs, qu'elle s'avère tenir une place si spécifique dans le champ de la théorie américaine de la danse : il faut en effet prendre conscience que du point de vue de la philosophie, ses écrits s'attaquent à un champ – la danse – qui, pour n'être pas vierge, n'en est pour autant que peu défriché à cette époque. Rappelons à cet endroit le constat formulé par Frédéric Pouillaude, que nous avons déjà évoqué :

Dès lors que le discours n'accueille les différents arts qu'une fois passés au crible de l'essence, qu'une fois inscrits dans un Système capable de régler et d'engendrer conceptuellement leurs partages et leurs places, leurs entrées et leurs sorties, il faut bien dire que la danse s'en absente purement et simplement. Car, au-delà des très rares références, c'est sur l'expulsion de la danse hors du système classificatoire qu'il s'agit d'insister. L'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie : voilà ce qui se décompte au nombre des arts véritables. La danse : nullement. Et pour elle, à l'extrême rigueur, quelques remarques en passant¹⁶¹.

Cet intérêt d'une philosophe pour la danse est donc une nouveauté sur le plan académique, mais aussi et surtout sur le plan méthodologique. Susanne Langer apporte avec elle une méthode philosophique, une démarche problématique, et un réseau de concepts que la danse comme objet de pensée n'avait jusqu'à présent jamais expérimentés. Il faut dire également que Langer a déjà mis en place, lorsqu'elle rédige les deux chapitres de *Feeling and Form*, un système conceptuel et une pensée de l'art que ses analyses sur la danse permettront tout à la fois de corroborer et de prolonger. Sa philosophie esthétique ne naît donc pas d'un questionnement premier sur la danse, c'est plutôt ce dernier qui intervient, à une étape de l'élaboration de sa réflexion, dans un souci d'approfondissement – et un tel intérêt *extérieur* à la danse ne peut manquer d'éveiller la méfiance de ceux qui s'en considèrent les spécialistes.

Il est intéressant, de ce fait, d'observer la manière dont Susanne Langer se positionne au sein de la pensée de la danse, et d'explicitier les traditions intellectuelles et artistiques qu'elle revendique ou récuse. Il lui est en effet nécessaire de s'appuyer sur des penseurs « de l'intérieur » pour légitimer une réflexion philosophique jusque-là inédite ; aussi prend-elle soin de se fonder sur une observation appliquée de l'actualité et de l'histoire chorégraphique, et sur la connaissance poussée d'un certain nombre d'ouvrages théoriques sur la danse, critiques, biographiques ou historiques. C'est dans cette mesure que l'on peut observer la méthode de rédaction – récurrente dans les

¹⁶¹ Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 16.

chapitres de *Feeling and Form* – que nous évoquions plus haut, consistant à étayer la quasi-totalité de ses propositions par la citation d’un auteur semblant la contenir à l’état de prémices. Elle reprend ainsi à son compte, dans les chapitres de *Feeling and Form* – plus détaillés, et rédigés dans un style plus académique que le texte de *Problems of Art* –, certaines réflexions de Rudolf Laban – présentées comme des « intuitions » du concept de forme expressive. Elle énonce de la sorte l’idée formulée par le théoricien que la danse « commence par une *conception* du sentiment, une appréhension de la joie ou de la peine et de ses formes expressives¹⁶² ». Elle insiste également sur sa compréhension et son prolongement des thèses de l’historien de la danse Curt Sachs, très fréquemment cité – un point sur lequel nous aurons l’occasion de revenir. Il est toutefois à noter que la pensée à laquelle elle accorde, peut-être, le plus de crédit, est celle qu’exprime dans *der Tanz als Kunstwerk* (1923) Frank Thiess, écrivain allemand qui s’essaya, à ses heures perdues, à la réflexion sur l’art de la danse. Un « excellent livre » selon Langer, loin cependant de faire l’unanimité dans les milieux concernés : « Thiess continua de publier de nombreux romans mais plus aucun jugement sur la danse ; il formula le point de vue d’un spectateur cosmopolite qui apportait à la danse un ensemble de principes esthétiques généraux dominés par des idéaux de beauté, idéaux qui devinrent inadéquats au regard des complexités et ambiguïtés de la danse expressionniste dans les années suivant la guerre¹⁶³ », avance ainsi Karl Toepfer.

Langer ne se contente pas, néanmoins, de montrer déférence envers ceux qui l’ont précédée, bien au contraire. C’est même dans les divergences qu’elle énonce qu’il faut chercher ses prises de position les plus novatrices et les plus intéressantes. À l’aune de cette compilation de l’état des réflexions sur la danse dans les années cinquante, elle n’hésite pas, même, à avancer qu’« aucun art ne souffre de plus de malentendus, de jugements sentimentaux et d’interprétations mystiques que l’art de la danse¹⁶⁴ ». Une affirmation audacieuse au vu des enjeux de réception qui se posent pour elle, mais qui se comprend également par la nécessité de singulariser son approche.

Il faut également garder à l’esprit que la théorie de la danse de Langer repose sur un soubassement théorique déjà clairement formulé dans *Philosophy in a New Key*, et dans les premiers chapitres de *Feeling and Form* ; de ce fait, Langer ne s’emploie pas tant à s’affilier à des courants de pensée existants, qu’à renvoyer à sa propre philosophie esthétique, aux problématiques et aux concepts qu’elle a posés préalablement pour l’art en général et pour chacun des arts. Les questions spécifiques à la danse, celles qui ne se posent pas pour les autres champs dont elle a traité, vont ainsi constituer des points de rupture qui vont marquer de nettes prises de position sur le

¹⁶² Susanne Langer, *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from “Philosophy in a New Key”*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1953, p. 178.

¹⁶³ Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Los Angeles, University of California Press, 1997, p. 342-343.

¹⁶⁴ Susanne Langer, *Feeling and Form, op. cit.*, p. 169.

terrain spécifique des études théoriques sur la danse.

Langer s'oppose principalement à deux idées, celle d'une danse qui serait pupille d'un autre art (la musique, les arts plastiques, le théâtre, selon les différentes théories), et celle d'une danse envisagée comme expression des émotions personnelles de l'artiste. Langer revendique l'autonomie de la danse, et prend soin en cela de souligner son désaccord avec Jean d'Udine, Emile Jaques-Dalcroze, Georg Borodin, Alexander Sakharoff, avec Noverre même, pourtant âpre défenseur de la danse comme art indépendant, mais qui pour la philosophe américaine pêche par son rêve de « statues en mouvement ». La danse, selon Langer, produit sa propre « illusion primaire ».

Sa perspective la plus novatrice réside cependant dans son approche du deuxième point, qui va l'amener à formuler une théorie qui, selon Philippe Minguet, n'est pas « aisée à comprendre, car nous sommes toujours portés à croire que l'art est en continuité avec la vie, que le poète ne fait que dire bien ce que nous disons médiocrement, que l'artiste n'est qu'un homme particulièrement sensible¹⁶⁵. » Susanne Langer rejette en bloc cette opinion courante jusque dans les milieux chorégraphiques et universitaires, du fait, en grande partie, de la mise à l'honneur par la danse moderne de la figure du solo dans laquelle le danseur semble exprimer les tourments de son âme. Se démarquant d'une pensée de la danse comme expression de ses sentiments propres, elle s'applique à distinguer expression de soi d'un côté, et constitution d'une image objective structurée sur le modèle de la vie affective humaine de l'autre : « Une danse n'est pas un symptôme du sentiment du danseur, mais une expression par celui qui la compose de sa connaissance des multiples sentiments. [...] Elle montre à l'extérieur la nature intérieure, elle est une présentation objective de la réalité subjective¹⁶⁶. » Une affirmation qu'elle est alors seule à soutenir aussi radicalement : « Non seulement la sentimentale Isadora, mais aussi d'éminents théoriciens comme Merle Armitage et Rudolf Laban, et des universitaires comme Curt Sachs, en plus d'un grand nombre de danseurs adeptes de l'introspection, acceptent la doctrine naturaliste qui veut que la danse soit une décharge libre d'un surplus d'énergie ou d'une excitation émotionnelle¹⁶⁷. » Cela lui permet de marquer sa singularité par rapport à des figures d'autorité du monde de la danse, et de proposer une pensée qu'elle situe d'emblée comme étant véritablement audacieuse par rapport aux opinions consensuelles sur l'expression du mouvement dansé.

¹⁶⁵ Philippe Minguet, *Sens et contresens de l'art*, Bruxelles, De Boeck, 1992, p. 149-151.

¹⁶⁶ Susanne Langer, *Feeling and Form*, *op. cit.*, p.8-9.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.177.

c) Réception et prolongements

Les thèses de Susanne Langer sur la nature de la danse et de ce qu'elle crée ont eu outre-Atlantique un impact qu'il est difficile d'imaginer de ce côté-ci de l'océan, tant les réflexions européennes et américaines sont longtemps demeurées, malgré des migrations notables, relativement hermétiques. Ce qui distingue Langer des autres penseurs de la danse, c'est qu'elle est philosophe de formation, et vient donc d'une discipline qui avait jusque-là peu coutume de s'intéresser à l'art chorégraphique :

Alors que [les philosophes] tirent librement leurs exemples de la musique, de la littérature, de la peinture et de la sculpture pour illustrer leurs théories, seule une minorité d'entre eux se réfèrent à la danse. En effet, beaucoup d'universitaires ont tourné le dos à cette spécialité. Peu à l'aise avec le médium du mouvement corporel, ils ne le rangent pas parmi les « Beaux »-Arts, mais confinent sa place dans l'enseignement universitaire à l'éducation physique féminine. Heureusement, Susanne K. Langer est une notable exception à cette règle. Ses ouvrages sur l'art ont non seulement clarifié beaucoup de questions difficiles, mais ont en plus fourni des analyses clairvoyantes sur la danse [...]¹⁶⁸.

Une pensée audacieuse qui trouve une large audience, dès la parution de *Feeling and Form*, au point que Selma Jeanne Cohen n'hésite pas à reconnaître qu'en ce qui concerne les philosophes et la danse, « la suggestion la plus importante est venue de Susanne Langer¹⁶⁹ ». L'étude de l'œuvre de Susanne Langer devient dès lors une étape obligatoire dans le parcours de l'étudiant en danse dans les universités américaines, et son retentissement est considérable – même les plus acharnés de ses détracteurs en témoignent, qu'il s'agisse de Daniel Nagrin :

Au début des années cinquante, il y eut un événement incroyable. Une philosophe professionnelle écrivit plusieurs livres faisant de la danse un objet d'étude et d'analyse sérieux. [...] Avant Noverre au dix-huitième siècle et quelques esthètes du dix-neuvième siècle comme Théophile Gautier et Paul Valéry plus tard, aucun penseur sérieux n'avait consacré de pages significatives à la danse dans la culture humaine. [...]

Sans entrer dans le pourquoi et le comment d'une telle situation, Langer fit beaucoup d'effet sur certains éléments de la communauté de la danse, en particulier au niveau académique. Je doute qu'il existe un seul titulaire d'un Master de Danse qui n'ait eu à batailler avec ses écrits¹⁷⁰.

Ou de Judith B. Alter :

¹⁶⁸ Joan Cass, *The Dance, A Handbook for the Appreciation of the Choreographic Experience*, Jefferson, McFarland & Company, 1999, p. 4.

¹⁶⁹ Selma Jeanne Cohen, *Next Week, Swan Lake, Reflections on Dance and Dances*, Middletown, Wesleyan University Press, 1982, p. 84.

¹⁷⁰ Daniel Nagrin, *Six Questions, Acting Technique for Dance Performance*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997, p. 203.

Les idées contenues dans ces chapitres, résumées dans son chapitre sur la danse dans *Problems of Art* (1957), ont eu un impact majeur sur l'étude de la danse. Peu de temps après la sortie de *Feeling and Form*, les chercheurs, enseignants et étudiants dans le domaine de la danse eurent tôt fait d'adopter les idées de Langer sur la danse en la citant dans leurs écrits, en prodiguant des cours de "philosophie de la danse" basés sur ses idées, et en relayant ses idées dans leurs ouvrages théoriques. Par exemple, Maxine Sheets-Johnstone dans *The Phenomenology of Dance* and Eleanor Metheny dans *Movement and Meaning* acceptent la théorie de Langer et construisent leurs théories sur celle-ci. Les idées de Langer furent populaires parce que le milieu de la danse y vit un moyen de prouver le bien-fondé d'écrire sur un sujet apparemment si éthéré, tout en apportant une caution universitaire à leurs thèses sur la danse comme art¹⁷¹.

Les *Dance Studies* réservent donc une place de choix à Susanne Langer, qui rappelons-le, avait déjà à son actif un autre *best-seller* universitaire, *Philosophy in a New Key* (1942). Le milieu de la danse, également, sait gré à la philosophe d'avoir donné à l'étude de l'art chorégraphique ses lettres de noblesse, et de l'avoir enfin adoubé au rang de digne objet de la recherche philosophique. Signe de cet engouement, et d'une certaine « mode » intellectuelle, les mots de Susanne Langer se retrouvent même projetés au cœur de la création chorégraphique, grâce à Kenneth King, danseur et chorégraphe expérimental de la deuxième génération du Judson Dance Theater. King élabore à travers *Battery* (1976) une forme d'hommage à la pensée de Susanne Langer dont il se sent très proche, que nous décrit ici Sally Banes :

Battery est créé en trois parties sur une période d'environ une année. La première, un quatuor, est donnée à New York, la deuxième, une pièce de groupe, à Chicago, et la troisième, pour un groupe plus important, à New York. La partition énoncée verbalement consiste en extraits d'écrits de Susanne Langer, dont *Mind, Philosophical Sketches* et *Feeling and Form*. Dans la première version, les danseurs répètent des mouvements selon des schémas simples, principalement des cercles faits avec les bras et des inclinaisons du torse. La deuxième et la troisième version sont des accumulations de gestes et de signaux matérialisant et éclairant les réflexions de Susanne Langer sur le geste expressif en tant que fondement unique de la danse ; s'y ajoutent des diapositives d'œuvres d'art, d'énormes cadres déplacés par les danseurs pour faire ressortir certaines parties de l'action, ainsi qu'un petit autel construit avec un grand fauteuil, des bougies, des fleurs et des livres de Susanne Langer¹⁷².

Susanne Langer jouit donc d'une reconnaissance certaine, et d'une place réservée au panthéon des penseurs américains de la danse. Ce n'est toutefois pas une position aussi privilégiée qu'il y paraît : de ce fait même, la philosophe fait partie des auteurs que l'on met au début des anthologies et des synthèses, de ceux à qui l'on reconnaît le mérite d'avoir ouvert une voie, mais dont on estime qu'il est temps de s'affranchir. Dès les années quatre-vingt, de nombreuses critiques sont formulées à l'égard des thèses de Langer sur la danse, critiques que l'on peut, pour les plus importantes, diviser grossièrement en deux catégories – nous parlons ici de celles qui concernent non l'ensemble de sa philosophie de l'art, mais explicitement ses incursions dans la

¹⁷¹ Judith B. Alter, *Dance-Based Dance Theory, From Borrowed Models to Dance-Based Experience*, Peter Lang, 1996 (1991), p. 33.

¹⁷² Sally Banes, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, Chiron, 2002, p. 228-230.

danse :

- Susanne Langer accorderait trop peu d'importance aux processus physiques à l'œuvre dans la danse, en se focalisant exagérément sur sa dimension rationnelle
- elle reproduirait les erreurs des sources sur lesquelles elle s'appuie, notamment en anthropologie de la danse.

Susanne Langer, en effet, introduit dans son analyse de « ce que la danse crée » les notions de semblance, d'apparition et d'illusion, et avance que le propre de la danse est de nous donner à voir non les corps réels des danseurs, de chair, de sang et d'effort, mais l'ensemble des forces virtuelles qui semblent les pousser, les tirer et les tracter ; et c'est « l'apparition » de ce réseau de puissances insoupçonné par notre perception quotidienne des choses qui est « l'illusion primaire » de la danse – ce qui caractérise la création propre à cet art. Le corps étant souvent pensé comme le point de départ de la danse, et sa spécificité, le point de vue de Langer n'est pas aisé à accepter pour un certain nombre de penseurs, au rang desquels on peut compter Selma Jeanne Cohen :

Je maintiens que nous voyons effectivement ce qui est devant nous, même si l'effet de la danse, quand elle est réussie, projette une énergie, une ambiance, une signification qui est plus que la somme des événements que nous voyons advenir dans le temps et dans l'espace. Nous ne voyons pas, bien entendu, le travail des muscles des danseurs, pas plus (il faut l'espérer) que nous n'entendons l'accélération de leur respiration et de leur rythme cardiaque. Mais nous voyons bien leurs corps et leurs actions, nous voyons les formes qu'ils produisent en relation à l'espace et entre eux, et nous percevons leurs mouvements dans le temps. [...]

Langer ne veut pas que nous voyions « de la gymnastique et des agencements ». [...] Si cela implique de ne pas tenir compte des propriétés perceptibles de la danse, alors cela exige que nous renoncions aux impressions sensuelles qui nous font voler avec le virtuose et pleurer avec l'héroïne trompée. Langer a critiqué ceux qui, écrivant sur la danse, "jouent si librement sur la ligne entre le fait physique et la signification artistique". Mais quand la danse est réussie, cette ligne disparaît ; l'acte et sa signification sont inséparables¹⁷³.

Susanne Langer rejetterait, selon certains de ses détracteurs, le sensible et le corporel, pour donner la primauté au rationnel et au virtuel. C'est le jugement que l'on peut également lire entre les lignes de Judith B. Alter :

Les images de toute performance vue au moment où elle est effectuée sont « virtuelles » pour le public, mais Langer se trompe en ne reconnaissant pas que l'illusion que les spectateurs voient ne peut exister sans les motifs et l'énergie physiquement créés par les performeurs qui projettent la danse. La théorie de Langer, comme celle de Collingwood, considère la danse comme un simple instrument pour la communication des concepts de l'artiste¹⁷⁴.

Cette accusation de louer un art « rationnel » et, en quelque sorte, « décorporalisé », a fait long feu parmi les théoriciens de la danse, et de là, il fut facile de mettre en cause l'ignorance de

¹⁷³ Selma Jeanne Cohen, *op. cit.*, p. 110-111.

¹⁷⁴ Judith B. Alter, *op. cit.*, p. 39.

Langer des processus physiques que doivent traverser danseurs et chorégraphes, dans la mesure où elle ne les a jamais expérimentés : « Je ne crois pas que Susanne K. Langer ait jamais foulé une scène pour autre chose qu'une conférence de philosophie, attaque ainsi Daniel Nagrin. Il me semble qu'elle s'exprime comme quelqu'un qui n'a jamais dansé. Elle ne sait vraiment pas de quoi elle parle. Elle simplifie ce qui est assez complexe¹⁷⁵. »

Ce qui se fait jour dans ces critiques à la frontière de l'attaque *ad hominem*, c'est aussi la difficile compréhension des nuances et dichotomies que Langer établit dans son explicitation de la notion d'expressivité. En distinguant expression de soi et expression logique – dont la qualification de « logique » ouvre la voie justement aux accusations de rationalisme, elle semble rejeter pour ses adversaires toute implication personnelle et émotionnelle de l'artiste dans le processus créatif. C'est le regret que Judith B. Alter formule ici :

L'examen de Langer du processus de l'entraînement, de la composition et de la production en matière de danse est incomplet, parce qu'elle laisse de côté le processus technique et créatif auquel un chorégraphe doit se soumettre pour composer une danse. Elle se concentre sur la dimension rationnelle en envisageant l'expression émotionnelle de l'artiste comme un sentiment symbolique et dépersonnalisé. Son exagération de la dimension rationnelle par rapport aux autres dimensions de la danse est peut-être appropriée à son entreprise philosophique, mais appliquée à la théorie de la danse, sa vision de la danse est déséquilibrée¹⁷⁶.

Une vision qui serait dangereuse pour la danse même, au vu de la grande influence de Langer sur nombre de ses artisans – Daniel Nagrin du moins l'affirme, pour justifier ses longs passages consacrés à la philosophe :

On pourrait me demander, « Daniel, pourquoi veux-tu à toute force parler aussi longuement dans ton livre de tes désaccords avec cette dame ? » Ma réponse serait : Elle a fourni à une génération de danseurs et de professeurs de danse un impressionnant bagage théorique pour justifier des performances et des chorégraphies sans passion¹⁷⁷.

Langer aurait donc, indirectement, produit une génération de danseurs « froids », ce qui constituerait une raison valable de combattre ses théories.

Outre les critiques précédemment présentées, la théorie de la danse de Susanne Langer doit faire face à des soupçons de primitivisme, des plus nuancés (Marshall Cohen), aux plus radicaux (Frank Kermode). La philosophe, en effet, s'appuie constamment sur l'exemple des danses des peuples primitifs pour insister sur le rôle prépondérant que l'apparition d'un monde de puissances virtuelles joue dans la danse, qu'elle soit rituelle ou artistique. Une analogie douteuse pour Marshall Cohen, qui reproche le caractère flou et peu rigoureux du raisonnement de Langer à cet endroit :

¹⁷⁵ Daniel Nagrin, *op. cit.*, p. 205.

¹⁷⁶ Judith B. Alter, *op. cit.*, p. 38-39.

¹⁷⁷ Daniel Nagrin, *op. cit.*, p. 207.

Susanne Langer n'est en aucun cas la pure primitiviste que certains – comme Frank Kermode – ont vu en elle [...]. Néanmoins, les idées primitivistes semblent avoir conduit Mme Langer à quelques égarements [...].

[...] Il nous faut remettre en cause sa conviction que la danse crée nécessairement un « monde image » et un monde image bien particulier. Indéniablement, sa théorie constitue une avancée par rapport à celles qui prétendaient nous ramener à un état d'esprit primitif dans lequel nous croirions que le monde image est une réalité à laquelle nous participons. Mme Langer considère, de façon plus convaincante, que la danse crée juste une image du monde, image à laquelle nous répondons sur le plan esthétique. Mais, tout comme son expressionnisme résiduel, son primitivisme résiduel peine à convaincre. Car ce monde image provient, et porte les traces (parfois un peu effacées) de ce monde primitif originel. Selon le point de vue de Langer, le monde de la danse est un monde de « forces en interaction » qui semble « mouvoir la danse en elle-même », que ce soit dans le cadre d'une pensée mythique où l'image est prise pour une réalité, ou dans le cadre de l'esprit esthétisant moderne où cette image est envisagée comme un monde romantique ou un monde onirique. La caractérisation que fait Mme Langer de ce monde n'est pas suffisamment claire pour que l'on puisse en confiance l'évaluer¹⁷⁸.

Pourquoi Susanne Langer multiplie-t-elle ainsi les références aux danses « primitives » ? C'est que le réseau de puissances virtuelles qu'il incombe à la danse de faire apparaître correspondrait, chez les peuples primitifs, aux forces surnaturelles qui manœuvrent l'univers tout entier, forces surnaturelles avec lesquelles il convient de négocier pour bien vivre – ce qui explique, pour Langer, le fait que la danse ait dans ces sociétés une importance toute particulière. C'est à Ernst Cassirer que Susanne Langer doit ces développements sur la pensée mythique, et elle s'inscrit sur ce point dans la continuité de *La Philosophie des formes symboliques* du philosophe allemand.

Outre cette filiation philosophique, on peut aussi partiellement expliquer ce rappel constant des premières formes de danse par le climat artistique – et en particulier, chorégraphique – de la première moitié du XX^e siècle, globalement très concernée par ces questions. Il convient de rappeler que la danse moderne dont traite en grande partie Langer a largement développé une tendance mystique qui, de Ruth Saint-Denis à Martha Graham en passant par Mary Wigman, l'a poussée à s'inspirer des mythes originels et autres cosmogonies primitives. L'intérêt pour les danses rituelles et ancestrales n'est donc pas nouveau, il correspond au contraire aux goûts et aux préoccupations générales qui baignent une partie de la danse de cette époque. Notons également que, même si elle ne cite aucune œuvre directement, Langer semble attentive aux développements de la danse afro-américaine qui marquent cette décennie, à l'heure justement où celle-ci cherche son identité, entre influence blanche et tendance africaniste. En parallèle de leur travail créatif, certaines danseuses et chorégraphes noires poursuivent des études d'anthropologie qui leur permettent de mettre à l'honneur l'étude des danses caraïbéennes et africaines, comme Katherine Dunham et Pearl Primus (la chorégraphe, en 1943, du très remarqué *African Ceremonial*). Susanne Langer porte un

¹⁷⁸ Marshall Cohen, « Primitivism, Modernism and Dance Theory » (1981) in Roger Copeland, Marshall Cohen, *op. cit.*, p. 165-169.

grand intérêt aux travaux de Pearl Primus et assiste à ses conférences, comme elle le mentionne à deux reprises dans *Feeling and Form*.

Cette attention aux danses dites primitives et aux rites chorégraphiés ancestraux – mais qui, on le voit, est aussi celle d'une époque – n'a pu manquer d'apporter de l'eau au moulin du procès en primitivisme dont Langer a fait l'objet. Mais ce qui a, finalement, causé le plus de tort aux thèses de Langer, ce n'est pas tant cette place cruciale – et jugée, donc, excessive par certains – de « l'exemple primitif » dans ses exposés, que le discrédit jeté depuis sur ses sources. Au premier rang de celles-ci se trouve *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (1933) de Curt Sachs, ethnomusicologue qui entreprit de s'intéresser à – et par là même de fonder – l'anthropologie de la danse. Outre les renvois aux études de Pearl Primus, c'est dans cet ouvrage que Langer puise la quasi-intégralité de ses références aux danses primitives et préhistoriques, ce qui pose problème aujourd'hui : « Le musicologue Sachs (1937) et la philosophe Langer (1953, 1957a, 1957b) [...] ont proposé des théories générales de la danse. Leurs conceptualisations sont ancrées dans la culture occidentale et par là même ne présentent qu'un intérêt limité pour une étude plus large de la danse¹⁷⁹ », explique Judith L. Hanna ; « Langer s'appuie sur Curt Sachs pour fonder son interprétation de l'histoire de la danse. [...] Langer ne reconnaît pas les limitations factuelles du livre de Sachs parce que les opinions de ce dernier lui permettent d'atteindre son objectif, qui consiste à identifier les caractéristiques essentielles de la danse (le pouvoir de créer d'admirables illusions) dans tout type de danse tout au long de l'histoire¹⁸⁰ », avance encore – et accuse – Judith B. Alter.

Quelles sont ces « erreurs » de Curt Sachs que Susanne Langer est accusée de reproduire en partie ? Suzanne Youngerman les résume dans un article intitulé « Curt Sachs et son héritage : Une approche critique d'*Eine Weltgeschichte des Tanzes* suivie de commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées ». Elle commence par mentionner que Curt Sachs, n'ayant jamais été sur le terrain, commet moult approximations dans la description des danses qu'il énumère et analyse. Ces approximations, bien que notables, ne nous concernent toutefois pas directement ici, car Langer ne reprend pas Sachs dans le détail, mais dans ses hypothèses et ses conclusions. Ce qui pose davantage problème, nous dit Suzanne Youngerman, c'est que Curt Sachs inscrit son étude dans le cadre théorique de la *Kulturkreislehre*, doctrine allemande qui faisait autorité à l'époque. Si un *Kulturkreis* (ou milieu culturel) se définit « comme un ensemble de traits culturels qui se sont originellement développés ensemble dans une aire géographique donnée et se sont ensuite répandus comme une unité dans d'autres aires, généralement par le biais de migrations de masse¹⁸¹ », alors on

¹⁷⁹ Judith L. Hanna, *To Dance is Human, A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, University of Texas Press, 1979, p. 256.

¹⁸⁰ Judith B. Alter, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸¹ Susanne Youngerman, « Curt Sachs et son héritage : Une approche critique d'*Eine Weltgeschichte des Tanzes* suivie de commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées » in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore

arrive à la conclusion qu'« une strate culturelle donnée demeure inchangée jusqu'à ce qu'un autre milieu culturel entre en contact avec elle¹⁸² », et donc que les sociétés ayant eu peu d'échanges avec d'autres communautés sont restées, globalement, culturellement identiques à ce qu'elles étaient à l'âge de pierre. Curt Sachs d'ailleurs l'avance explicitement, et justifie ainsi qu'on peut se fonder pour l'étude des danses préhistoriques sur l'observation des coutumes des peuples dits primitifs :

Ainsi devrions-nous nous contenter d'une image extrêmement confuse des origines de la danse, si nous ne disposons du complément d'informations riche, surabondant même que nous fournit la danse des peuples primitifs de notre époque. Chacune des cultures de la préhistoire européenne trouve, en effet, un pendant exact parmi les peuples primitifs contemporains. [...] Que la préhistoire nous parle de paléolithique et de néolithique [...], presque toujours nous en trouverons le reflet dans la culture de l'un ou de l'autre des peuples primitifs, qui n'a pas dépasser le stage atteint il y a des milliers ou des dizaines de milliers d'années¹⁸³.

On saisit immédiatement en quoi il peut être gênant pour les thèses de Langer de s'appuyer sur un ouvrage accusé de défendre une assimilation des danses des peuples dits primitifs aux danses préhistoriques – assimilation clairement contestée depuis par les anthropologues. Maxine Sheets-Johnstone (se basant sur les propos de l'anthropologue Raymond Firth) nous résume ainsi les attaques formulées par transfert à l'encontre de Susanne Langer :

D'un autre côté, ce que Firth dit du symbolisme de la danse eu égard aux « sociétés les plus primitives que nous avons étudiées » ne peut pas nécessairement être dit de toutes les formes de danse les plus anciennes. Même les sociétés « les plus primitives » de nos jours (quelle que soit la manière dont on mesure le caractère primitif) ne sont pas des répliques des sociétés humaines ancestrales – pas plus que les primates actuels ne sont des répliques de leurs ancêtres. Comme nous le disions plus tôt, la valeur heuristique de l'analogie ne peut être poussée jusqu'à des extrêmes idéologiques, et sans contredire, dans le cas présent, les principes de la théorie de l'évolution¹⁸⁴.

Cette assimilation problématique aurait de plus, selon Suzanne Youngerman, l'inconvénient majeur de mener à un dangereux ethnocentrisme, considérant implicitement les sociétés non occidentales comme moins évoluées que les nôtres.

Toutefois, il faut reconnaître à Langer des prises de distance notables avec la doctrine défendue par Sachs, d'autant plus notables que, loin d'invalider les thèses de ce dernier, elles en justifient au contraire la valeur heuristique. On peut ainsi croiser dans *Feeling and Form* une remise en cause du système dualiste élaboré par Curt Sachs pour décrire chaque danse à travers une série d'oppositions – en ligne/en cercle, introverti/extraverti, etc. Mais la plus importante réserve à l'égard des réflexions de l'ethnomusicologue concerne justement le transfert opéré à l'emporte-

(dir.), *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005, p. 81.

¹⁸² *Ibid.*, p. 82.

¹⁸³ Curt Sachs, *Histoire de la danse*, trad. L. Kerr, Paris, Gallimard, 1938, p. 103-104.

¹⁸⁴ Maxine Sheets-Johnstone, *The Roots of Thinking*, Philadelphia, Temple University Press, 1990, p. 317-318.

pièce entre danses des origines et danses contemporaines, Langer refusant ainsi de suivre Sachs sur le terrain des danses animales :

Lorsqu'il s'intéresse aux origines de la danse, il affirme sans hésitation que les parades érotiques des oiseaux et les « jeux tournoyants » et cabrioles vaguement en rythme de singes en groupe [...] sont de véritables danses ; et ayant posé si facilement ces bases, il en vient à une conclusion tout aussi rapide : « l'observation de la danse des animaux, et particulièrement celle des singes anthropoïdes, nous apporte la preuve que la danse pratiquée par les hommes est en premier lieu une réaction motrice agréable, un jeu destiné à convertir l'excès d'énergie en un schéma rythmique. » La « preuve » évoquée n'en étant, bien entendu, pas une, mais tout au plus une suggestion [...]¹⁸⁵.

Susanne Langer est donc parfaitement consciente des failles du raisonnement de Sachs, mais lui confère le statut de piste pour la pensée. Elle garde de lui des intuitions à vertu heuristique, qui valent par ce qu'elles permettent d'envisager. Ainsi Suzanne Youngerman, pourtant très prompte à désigner les erreurs et contradictions dans lesquelles s'embourberaient les disciples de Sachs, reconnaît que Susanne Langer, malgré de nombreux jugements hasardeux, « a su à la fois critiquer les idées de Sachs et s'en servir de manière constructive [...]»¹⁸⁶.

Ailleurs qu'aux Etats-Unis, la réception de Susanne Langer et les prolongements donnés à sa pensée furent largement dépendants des traductions proposées, déterminantes pour l'accessibilité des ouvrages. Au Japon, par exemple, elle connut un certain écho¹⁸⁷, et ses concepts furent même employés comme clés de compréhension des innovations de Cunningham – qu'elle n'a pourtant jamais commentées. Cette interprétation fut développée par Miyabi Ichikawa, éminent critique de danse du Japon des années soixante-dix et quatre-vingt et fervent adepte des idées de Langer, comme le rapporte Miwa Nagura :

Les formes visuelles sont des symboles non discursifs, qui « ne présentent pas leurs composantes successivement mais simultanément, de telle manière que les relations qui déterminent une structure visuelle sont embrassées en un seul regard » (1942 : 93). En appliquant cette idée, Ichikawa analyse les chorégraphies de Cunningham comme ceci : « Cunningham pense qu'il ne faut pas attribuer au mouvement un sens narratif particulier puisque tout mouvement en soi crée sans cesse du sens. Sa pensée rencontre l'analyse sémantique que Susanne Langer fait [de la danse]. [...] Dans son ouvrage *Feeling and Form*, elle désigne deux types de formes : l'une littérale et l'autre intuitive. La danse, de même que la musique, est une forme intuitive et un symbole non discursif impossible à traduire. La théorie de la danse de Cunningham, de la même manière, semble mettre en valeur la nature non discursive du mouvement et, en exécutant des mouvements, recherche pour la danse un sens indépendant »¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Susanne Langer, *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from "Philosophy in a New Key"*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p.179.

¹⁸⁶ Susanne Youngerman, op. cit., p.88.

¹⁸⁷ *Philosophy in a New Key* est traduit et publié au Japon en 1960, *Problems of Art* en 1967 et *Feeling and Form* en 1970.

¹⁸⁸ Miwa Nagura, « Cross-Cultural Differences in the Intepretation of Merce Cunningham's Choreography », in Gay Morris (ed.), *Moving Words, Re-writing Dance*, London, Routledge, 1996, p. 281-282.

En France, en revanche, les ouvrages de Susanne Langer n'ont jamais été traduits, et ses réflexions sur la danse sont demeurées ignorées. Il pourrait y avoir lieu de s'en étonner : comment se fait-il que sa pensée n'ait pas, par exemple, essaimé au sein du CNDC d'Angers dont Nikolais – influencé par la philosophe, comme nous l'évoquions précédemment – fut le premier directeur ? Et plus généralement, à l'orée des années quatre-vingt, parmi cette génération de futurs chorégraphes qui aima à se former aux Etats-Unis, comment se fait-il qu'aucun d'entre eux n'ait ramené *Feeling and Form* ou *Problems of Art* dans ses bagages ?

On pourrait y voir une première raison, assez claire : si Susanne Langer, dans les années soixante, reçut dans le milieu de la danse un accueil des plus enthousiastes, les années quatre-vingt sonnent le glas de cette unanimité – comme en témoignent tous les auteurs cités précédemment. À l'époque, donc, où des Gallotta, Saporta ou Bagouet découvrent l'Amérique, Susanne Langer, tout en demeurant un auteur incontournable des études de danse, n'a plus cette stature de messie venu accorder à la danse la reconnaissance de l'institution philosophique. Cette « mode » passée explique peut-être que les jeunes danseurs d'alors soient passés à côté.

Son relatif oubli dans le milieu universitaire, et en particulier dans celui de la recherche en danse, demeure plus énigmatique. On peut, toutefois, mettre en avant deux facteurs ayant peut-être contribué à cette omission : la relative herméticité des travaux américains et français, et l'histoire récente des études de danse en France. Parler d'herméticité peut sembler excessif : la France a largement invité des chorégraphes et des chercheurs américains, et a réservé le meilleur accueil possible à la danse moderne et postmoderne. Néanmoins, l'aperçu qu'elle put se faire de la philosophie de la danse aux Etats-Unis fut de ce fait toujours dépendant du prisme de l'appréciation de ces relais. De nombreux chercheurs en danse français sont certes allés passer quelques temps d'études aux Etats-Unis, mais au début des années quatre-vingt, Langer est déjà largement remise en cause par une tradition universitaire qui s'est en partie fondée sur ses écrits, elle n'est donc pas forcément l'auteur que les jeunes chercheurs français d'alors vont ramener de leurs voyages et échanges aux Etats-Unis.

Il y a peut-être, également, une certaine herméticité – au minimum, d'évidentes différences – entre les approches américaines et françaises, due en partie à la jeunesse des études de danse en France – trente ans, environ. La recherche universitaire sur les théories de la danse aux Etats-Unis date au moins des années soixante, et fut d'emblée d'un grand dynamisme. On peut d'ailleurs penser que Susanne Langer ne fut pas étrangère à ce dynamisme : de 1952 à 1962, c'est-à-dire au moment où elle rédige sa théorie de la danse, elle est professeur au Connecticut College for Women, l'organisateur du point de rencontre incontournable de la danse américaine qu'est l'American Dance Festival. Cette proximité a très certainement du profiter à sa pensée. Mais réciproquement, on peut imaginer que la danse qui, du statut d'enseignement physique à dispenser aux jeunes filles

(via la Connecticut College School of Dance), est passée au rang de discipline possédant un savoir théorique (validé par la fondation en 1971 d'un département de danse), lui doit une partie de sa reconnaissance comme digne objet de pensée.

Les *Dance Studies* aux Etats-Unis ont, de ce fait, déjà eu le temps d'évoluer, de remettre en cause leurs pères fondateurs, voire même de changer de paradigme de recherche (le passage par exemple de l'histoire de la danse aux *Dance Studies*¹⁸⁹) ; ce que la recherche française n'a pas encore pu faire, au vu de sa jeunesse. En effet la recherche française en danse voit majoritairement ses éléments travailler sur des questions de corporéité, de corps à l'épreuve, de corps dans l'espace, d'expérience corporelle – autour du corps, donc, se concentrant là sur la plus criante spécificité de cet art. Il s'agit, finalement, d'une manière forte de revendiquer la singularité de son objet d'étude – une démarche qui, plus que d'une stratégie globale et calculée, relève probablement de la nécessité collectivement et viscéralement ressentie d'affirmer le bien-fondé de ce champ de recherche nouveau. Il faut cependant remarquer que nous traversons actuellement une période de transition, et que les problématiques originellement privilégiées laissent peu à peu place à d'autres champs de questionnement dans la recherche française. C'est dans ce contexte qu'un renouveau de l'intérêt pour Susanne Langer peut être constaté, à travers notamment la parution des deux ouvrages précédemment cités¹⁹⁰. La pensée de la danse de la philosophe américaine semble être en mesure d'offrir à ces nouveaux champs des outils conceptuels dont on reconnaît, interroge ou discute de plus en plus la valeur, comme en témoigne Bengi Atesöz-Dorge à titre personnel : « Pour la danse, je parle d'espace virtuel et j'adapte la théorie de Langer parce qu'elle me permet de comprendre l'art de la danse et sa place parmi les autres arts¹⁹¹. »

¹⁸⁹ Voir Ramsay Burt, « L'histoire de la danse et les *Dance Studies* anglo-américaines », trad. J. Rajak, 2007, in Isabelle Launay et Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoire de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹⁹⁰ Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012 et Bengi Atesöz-Dorge, *Ecrire la danse ? Dominique Bagouet*, Paris, Orizons, 2012.

¹⁹¹ Bengi Atesöz-Dorge, *op. cit.*, p. 21.

II Sens, symbole et danse dans la pensée de Susanne Langer

Originalités, limites et potentialités

Les écrits que Susanne Langer consacre à la danse peuvent tout à la fois être appréhendés comme une section de sa philosophie esthétique, ou comme des réflexions annexes et autonomes, se suffisant à elles-mêmes. Même dans cette dernière perspective, il faut toutefois garder en tête les deux prismes problématiques de Langer, lorsqu'elle aborde la danse : le symbolisme, et l'art en tant qu'activité symbolique. À ce titre, si la danse rituelle, par exemple, est prise en considération dans ses réflexions, c'est bien à la danse artistique que la philosophe américaine consacre l'essentiel de ses développements – toute volonté de prolonger et d'adapter ceux-ci à un questionnement plus large sur la danse sous toutes ses formes devra tenir compte de cette spécificité.

Cet ancrage dans la philosophie des formes symboliques lui permet de développer une pensée de la danse s'appuyant sur un assise théorique solide, et plaçant au cœur de son investigation conceptuelle la question du sens, et de ses processus de construction. En cela, elle nous paraît rencontrer parfaitement notre perspective. La réflexion sur le symbolique précède chez Langer l'analyse du geste dansé, et nourrit cette dernière des apports des travaux d'Ernst Cassirer, comme nous le verrons. La construction du sens est donc envisagée comme une question philosophique que la danse appelle pour élucider foncièrement sa nature, une question philosophique qu'elle n'est cependant pas seule à poser.

Ce cadre problématique général, établi *avant* l'investigation sur le mouvement dansé, nous semble être une chose nécessaire pour se prémunir des écueils de l'observation non dirigée. Cette dernière ne permet pas de dégager des structures communes, des processus partagés ou des activités caractéristiques, et à terme, de proposer des pistes de réflexion à même d'être poursuivies par l'examen d'autres cas que ceux s'offrant ici et maintenant. Elle ne peut aboutir qu'à l'accumulation d'objets particuliers et de concepts sur mesure aux allures de collection de cabinet de curiosité. La théorie de Langer, au contraire, formule préalablement les questions qu'elle souhaite poser à la réalité des différents arts et pratiques, et fabrique à l'avance les outils d'analyse qui pourront autoriser une étude précise et fournir des clés de compréhension pour chacun d'entre eux. En outre, cette démarche – ce parti pris méthodologique – permet de mettre à l'épreuve ces outils et concepts, de les affiner en retour, et de réévaluer en permanence la pertinence des analyses proposées et l'acuité des jugements formulés à l'aune des pratiques réelles et de leur évolution. C'est bien, par conséquent, parce que Langer commence par s'interroger sur les constructions symboliques humaines, par décrire, analyser et proposer des concepts à même d'appréhender plus finement ses différents procédés, qu'elle nous apparaît comme une référence judicieuse à exploiter pour le

problème qui nous occupe autour de la danse, et de sa caractérisation comme activité constructrice de sens.

La philosophe américaine, donc, s'intéresse à la danse dans le cadre de cette démarche plus large portant sur l'étude de l'art comme symbole. Elle est alors consciente de la nécessaire souplesse à adopter dans la confrontation de ses concepts à un objet nouveau, et du risque d'une invalidation de ces derniers s'ils se révèlent incapables de décrire justement les pratiques dansées :

Il n'y a que dans les écrits sur la danse que l'affirmation de l'expression de soi est quasiment unanime. Face à une telle évidence, on serait naturellement conduit à reconsidérer la théorie entière de l'art comme forme symbolique. La danse est-elle une exception ? Les bonnes théories peuvent avoir des cas particuliers, mais pas des exceptions. Est-ce que cette philosophie tout entière s'effondre ? Est-ce qu'elle ne "fonctionne" simplement pas dans le cas de la danse, et de ce fait révèle une faiblesse fondamentale qui demeurerait relativement obscure dans d'autres contextes¹⁹² ?

Ces questions demeurent, bien sûr, essentiellement rhétoriques, dans la mesure où la philosophe américaine se plaira à montrer, dans les deux chapitres de *Feeling and Form* qui leur sont dévolus, qu'en réalité elle ne s'oppose pas aux théories communément admises dans le milieu chorégraphique, mais qu'elle formule plus clairement, simplement, certaines idées dont d'autres ont eu l'intuition sans être toujours parvenus à les conceptualiser adéquatement. Sa théorie de l'art passe donc l'épreuve de la danse, qui s'y révèle en retour un « cas particulier », mais non une « exception ».

Nous avons choisi dans cette deuxième partie de présenter ce qui nous semble être les thèses les plus fortes de Langer sur le sens, le symbole et la danse, ou du moins, celles qui nous paraissent les plus intéressantes pour des perspectives ultérieures de développement. Pour chacune d'entre elles, nous commençons par une présentation synthétique, afin de donner à voir clairement leurs originalités et spécificités. Dans un deuxième temps, nous développons les aspects qui appellent des éclaircissements, et entrons dans le détail des références et des implications philosophiques ou techniques. Ces précisions sont apportées pour dissiper toute éventuelle confusion sur des concepts parfois difficiles à saisir, et permettre aussi de replacer la pensée de la danse de Langer dans son contexte d'élaboration, qui est celui d'une théorie générale de l'art et du symbolisme.

¹⁹² Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 176-177.

1) La danse comme source de processus symboliques

a) De la conscience mythique au langage

La danse, dans la philosophie de Susanne Langer, n'est pas seulement l'un des arts qu'une théorie esthétique complète se doit d'examiner. Elle occupe également une place de choix, et tout à fait particulière, dans les études que la philosophe américaine consacre à la genèse des processus de construction du sens dans l'évolution de l'esprit humain. Elle conçoit, ainsi, l'apparition de la danse dans la culture des premiers hominidés comme une étape importante du développement des processus symboliques, et même, en poussant jusqu'au bout le raisonnement, comme une préparation à l'émergence du langage articulé. Il peut donc être pertinent, pour souligner l'originalité de la pensée langerienne de la danse, et son intrication profonde avec le problème du sens, de commencer par présenter cette hypothèse de généalogie du symbole verbal, et ses racines dans le mouvement dansé.

Cette place, supposée déterminante, de la danse dans les premiers processus de construction du sens tient à sa nature même, et à sa capacité à générer ce que Langer appelle un « royaume de puissances virtuelles », un ensemble de forces qui semblent, magiquement, animer les mouvements du danseur, et le soustraire à la loi ordinaire des déplacements humains. Ces puissances virtuelles, dont le spectacle est simplement offert pour le plaisir des yeux et de l'esprit dans la tradition artistique occidentale, occupent un tout autre rôle au sein des systèmes de pensée dit « mythiques », et dans les sociétés dites « primitives ». Ce que résume ainsi Langer :

Les hommes primitifs vivent dans un monde de Puissances démoniques. Infra ou supra-humains, les dieux, les génies ou les forces magiques impersonnelles, la bonne ou la mauvaise fortune qui réside dans les choses telle une charge électrique, sont les réalités les plus impressionnantes dans le monde du sauvage. L'impulsion qui donne naissance à la création artistique, et qui semble toucher au tréfonds primitif de tous les êtres humains, génère ses premières formes à l'image de ces Puissances qui sont tout alentour. Le cercle magique qui entoure l'autel ou le totem, l'espace sacré à l'intérieur de la Kiwa ou du temple, est le sol naturel de la danse. Il n'y a rien de déraisonnable à cela. Dans un monde perçu comme un royaume de Puissances mystiques, la première image créée est l'image dynamique ; la première objectivation de la nature humaine, le premier art véritable, est la Danse¹⁹³.

Il y a donc une correspondance immédiate, dans la conscience mythique, entre les forces invisibles qui gouvernent le monde, et les puissances virtuelles qui animent la danse. Plus que d'une correspondance, il s'agit même d'une identité : la danse permet de convoquer dans le « cercle

¹⁹³ Susanne Langer, « L'image dynamique » in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 44.

magique¹⁹⁴ » les Puissances avec lesquelles on cherche à entrer en communication. Lorsque la danse surgit, c'est que les Puissances ont répondu à l'appel, et sont effectivement là. En effet, dans la danse des sociétés « primitives », les forces virtuelles ne sont pas simplement celles qui donnent l'illusion que le danseur est tiré ici, ou soulevé là, mais celles qui régissent *effectivement* ses évolutions – à l'instar, dans les danses de transe, d'une possession du corps et d'une direction de ses mouvements par une divinité ou une puissance supérieure :

Pour la « conscience mythique » ces créations sont des réalités, et non des symboles ; elles ne sont pas du tout perçues comme étant créées par la danse, mais comme étant invoquées, adjurées, défiées ou apaisées, si possible. Le symbole du monde, le royaume orchestrique des forces, *est* le monde, et l'acte de danser est la participation de l'esprit humain à celui-ci¹⁹⁵.

La danse, donc, adviendrait relativement tôt dans l'histoire de l'humanité – voire, selon Langer, devancerait toutes les autres formes culturelles, langage y compris, en raison de cette faculté à convoquer directement les forces intangibles à l'œuvre dans le monde extérieur. Du fait qu'elle déploie immédiatement un royaume de forces immatérielles, il est naturel, selon la philosophe américaine, qu'elle soit le premier médium par lequel le rapport de l'homme à son environnement se soit exprimé. En cela, le rite préexisterait même au mythe en tant que représentation structurée du monde : la première étape sur la voie de la représentation consisterait en la réunion du groupe dans une évocation collective, ou plutôt une *convocation*, des forces extérieures dont il est le jouet. Cette convocation – qui est le rite – passe par l'adoption d'« attitudes motrices¹⁹⁶ », aptes à faire passer dans les corps les flux vitaux qui électrifient le monde mythique.

De cette capacité à faire émerger un royaume de Puissances, et à immerger les corps dans ce bain de forces nouvelles, la danse tire son pouvoir « extatique » – qui est sa qualité première et nécessaire. C'est par là que Langer définit ce dernier terme :

Peu importe ce que la danse est supposée accomplir, quels éléments dramatiques ou rituels elle comprend, son premier mouvement est toujours la création d'un royaume de Puissances virtuelles. "L'extase" n'est rien d'autre que le sentiment de pénétrer dans ce royaume. Il existe des formes de danse qui servent principalement à couper les liens de la réalité et à établir l'atmosphère "d'autre monde" dans laquelle les forces illusoires opèrent¹⁹⁷.

Les danseurs, dès lors qu'ils entrent dans le cercle de la communauté rassemblée, pour adopter « l'attitude motrice » du rite, atteignent un état psychique qu'aucune autre circonstance ne leur permettrait d'approcher. C'est dans ce cadre que des facultés cognitives inédites, touchant à la

¹⁹⁴ Voir le chapitre « The Magic Circle » de *Feeling and Form*.

¹⁹⁵ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 190.

¹⁹⁶ Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, New York, The New American Library, 1951, p. 148.

¹⁹⁷ Susanne Langer, *Feeling and Form*, *op. cit.*, p. 192.

production d'images mentales, pourraient se mettre en branle, stimulées par l'état d'excitation ultime et la conscience étendue des exécutants du rite. La possibilité du langage résiderait dans ce nouvel état psychique atteint par la danse : « Les facteurs biologiques qui ont causé le grand schisme dans la fonction vocale sont, je crois, le développement de l'imagination visuelle dans le cerveau humanoïde, et la part qu'elle s'est trouvée jouer dans une expérience hautement excitante, enthousiasmante, la danse festive¹⁹⁸ ». La production d'images mentales est en effet, pour Langer, à la base des processus symboliques permettant l'apparition du langage. Elle est la première étape sur cette voie, dans la mesure où l'image mentale est déjà la désignation d'une chose non immédiatement présente et perceptible par les sens – l'imagination est en cela la prémisse indéfectible du symbolisme langagier. À ce titre, elle n'hésite pas à affirmer que « la conception primitive est l'imagination. Le langage et l'imagination grandissent ensemble sous tutelle l'un de l'autre¹⁹⁹. »

Le rite permet donc de générer dans le cerveau des danseurs réunis des images mentales, en réactivant par exemple le souvenir de l'événement ou de l'objet dans lequel les Puissances convoquées sont originellement nichées. Ces images mentales sont la première étape vers l'activité symbolique du langage. La danse, accompagnée de sons et de frappes rythmées, tend par ailleurs à sortir ces visions mentales de leur cocon privé, et à les faire alimenter la fabrique collective d'images :

L'image est une pure conception ; elle ne signale pas son objet ni ne le réclame, mais le dénote. Bien sûr, ce symbole dénotatif, l'image, n'engendre aucune communication, car il est purement privé. Mais les choses mises en images sont publiques, et les sons qui activent les images sont publics ; ils affectent chacun en évoquant les images peu ou prou aux mêmes moments que l'action dansée. Dans une assez large mesure, il importe assez peu des différences entre les images privées²⁰⁰.

L'action dansée se découpe donc en moments plus ou moins forts, marqués par des cris ou des intonations repris en chœur par le groupe. Ces moments, qui génèrent dans tous les esprits la même image mentale – tout comme, dans un mécanisme réflexif, la vision collective d'une même image mentale génère de mêmes vocalisations et gestes – constituent des sortes de pics affectifs qui découpent la mélodie et isolent des phonèmes spécifiques, associés à une vision précise. Cette association récurrente entre un moment de danse, un son proféré et une image mentale serait peu à peu simplifiée, au point que le son seul pourrait bientôt réactiver l'imagination de l'objet :

Dans les cerveaux surchauffés des célébrants, des images doivent avoir été évoquées à des points

¹⁹⁸ « Speculations on the Origins of Speech and its Communicative Function », in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979 (first edition John Hopkins Press, Baltimore, 1962), p. 41.

¹⁹⁹ « The Cultural Importance of Art », in Susanne Langer, *Philosophical Sketches, ibid.*, p. 92.

²⁰⁰ « Speculations on the Origins of Speech and its Communicative Function », *ibid.*, p. 53.

d'action et de vocalisation spéciale – des images qui eurent tendance à ressurgir dans ce contexte, jusqu'à ce que toutes les images symboliques spécifiques à chaque individu soient transformées en des schèmes familiers des rites tribaux. Un passage de danse requiert du temps, de l'énergie, et habituellement plusieurs personnes pour le produire, mais l'ingrédient vocal peut être produit avec très peu d'efforts, en un minimum de temps, par n'importe quel individu. [...] Ainsi les gens purent réactiver leurs images symboliques émotionnelles au moyen d'un fragment de chants festifs. [...] L'image est l'effet magique que produit le schème sonore lorsqu'il est entonné en dehors de la danse²⁰¹.

C'est ainsi qu'une conception de l'évolution de l'homme vers le langage se dessine : du flux originel et indistinct des perceptions, l'homme isole des jeux de forces et de puissances, des pressions du monde extérieur sur son champ d'existence et d'action. Ces jeux de forces sont dès lors retranscrits dans la danse, qui permet d'appeler et d'entrer dans ce royaume de puissances autrement inaccessibles. Ce passage d'une réalité à une autre transporte les danseurs dans un état de conscience modifié – « extatique » – qui, partagé par la communauté dans le rite, les pousse à générer des images mentales collectives. Certaines sonorités préférentielles vont alors se fixer sur des visons spécifiques – celles qui ont la plus forte charge émotionnelle, à l'acmé de la danse. C'est ainsi que les prérequis à la formation du langage et des processus symboliques les plus élaborés se trouvent, pour Langer, contenus dans la « conscience mythique ».

La philosophe américaine accrédite ses thèses de plusieurs références à des travaux d'anthropologues, d'ethnologues ou de spécialistes du langage. Il n'en demeure pas moins qu'elle se trouve, dans la majeure partie de ses exposés, formuler des hypothèses, qu'il faut successivement accepter pour suivre son raisonnement. Holger Schmid résume ainsi les principaux curseurs de son argumentation, dégageant un « triple postulat » :

(1) il existe la danse tribale excitée, une fois mise en branle quant à elle ; ensuite (2) s'y ajoute le souvenir de la source de l'excitation qui faciliterait (3) l'intervention de la faculté visuelle, déjà en place elle aussi, pour opérer cette conjonction qui mène à la possibilité de la dénotation, toujours « mythique ». Se constitue par suite une « habitude », par la découverte et puis la rétention qui « deviennent ritualisées » ; ainsi le grand tournant se produirait, en une transition « toute naturelle »²⁰².

Il faut par ailleurs noter que Langer n'a pas la réelle ambition de prodiguer une hypothèse anthropologique sur l'origine du langage, et est tout à fait consciente de ne proposer sur le sujet que des « spéculations²⁰³ ». La question du langage, et de sa différence ontologique ou non avec la représentation mythique du monde, se situe plutôt dans une entreprise généralisée d'examen de tous les processus symboliques. Le problème, pour Langer, de l'origine et du « moment » où l'esprit

²⁰¹ *Ibid.*, p. 49-50.

²⁰² Holger Schmid, « Symbole et abstraction : quelques lignes d'horizon » in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse, op. cit.*, p. 115.

²⁰³ D'où le titre de la conférence consacrée au sujet, « Speculations on the Origins of Speech and its Communicative Function ».

humain surgit, n'est donc pas tant historique et anthropologique que philosophique et heuristique – « Bien sûr, Langer ne pense probablement pas qu'un tel instant ait existé ; l'idée du premier instant de la conscience humaine est un concept-limite idéal qui sert à décrire des phénomènes réels, mais il n'est pas lui-même un phénomène réel que l'on pourrait comparer au zéro absolu²⁰⁴ », avance William Schultz. Il s'agit, en quelque sorte, d'un moment hypothétique, dont la description est proposée uniquement pour aider à la conception des articulations clés des processus de symbolisation.

²⁰⁴ William Schultz, « Du mythe à l'art dans la philosophie de Langer : la danse et son rôle dans l'évolution », trad. M. Duplay et B. Escarbelt, in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, op . cit., p. 167.

b) Danse, langage et mythe : ce que Langer doit à Cassirer

Susanne Langer n'a jamais été directement l'élève d'Ernst Cassirer. Elle ne le rencontre même qu'une seule fois, en 1941, à l'occasion d'une conférence. Pourtant, elle n'aura de cesse au cours de sa carrière de rappeler sa dette auprès du philosophe allemand, et l'importance de la pensée de ce dernier dans l'élaboration de son propre système philosophique – dédiant même *Feeling and Form* « to the happy memory of Ernst Cassirer ». C'est une dette qu'il est important de comprendre pour saisir pleinement les développements de Langer, car ceux-ci sont largement bâtis à partir des concepts cassirériens – ceux de forme symbolique et de pensée mythique notamment. La thèse constituant la danse en source de processus symboliques, et plus particulièrement en origine possible du langage, est largement ancrée dans cette perspective.

La conception du mythe que développe Langer repose largement, en effet, sur la philosophie de Cassirer – elle mentionne d'ailleurs, dans chacun de ces chapitres sur la danse, qu'elle s'appuie sur la notion de « conscience mythique » développée par le philosophe allemand, dont elle rappelle le sens :

Ernst Cassirer, dans ses volumineux écrits sur l'évolution des formes symboliques, a tracé ces principes de « spiritualisation » (qui n'est pas vraiment une « anthropomorphisation » puisqu'elle affecte l'image de l'homme lui-même en d'étranges façons) à travers la fabrique toute entière du langage, et a montré de quelle manière les esprits humains pensant avec des mots ont bâti leur monde tout entier autour de « puissances », qui sont modelées sur les sentiments subjectifs de la capacité d'agir. La religion, l'histoire, la politique, et même les abstractions traditionnelles de la philosophie reflètent ce *Weltanschauung* fondamental qui est incorporé dans le langage. La formulation engendrée par le modèle subjectif est vraiment une grande métaphore, dans laquelle notre conception « naturelle » du monde est exprimée ; mais là où l'esprit humain ne possède qu'un seul symbole pour représenter une idée, le symbole et sa signification ne sont pas séparables, puisqu'il n'y a aucune autre forme au sein de laquelle la signification pourrait être pensée et distinguée du symbole. Par conséquent la grande métaphore ne fait qu'un avec sa signification ; les sentiments de puissance qui servent de symboles sont attribués à la réalité symbolisée, et le monde apparaît comme un royaume d'Êtres puissants.

Cette conception de la nature caractérise ce que Cassirer nomme « la conscience mythique »²⁰⁵.

La pensée ou « conscience » mythique n'est pas une pensée théorique, elle est un rapport avant tout affectif au monde, dont les composantes ne sont pas analysées ou interprétées – et de ce fait mises à distance – mais ressenties comme dangereuses ou bienveillantes, familières ou étrangères, accessibles ou inaccessibles. Le monde mythique est « un monde dramatique ; monde d'actions, de forces, de puissances en conflit. Dans chaque phénomène naturel, le mythe perçoit le heurt de ces puissances. La perception mythique est toujours empreinte de ces qualités émotives. [...] Les choses ici ne sont pas matière inerte ou indifférente. Chaque objet est bienveillant ou

²⁰⁵ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 188-189.

malveillant, amical ou hostile, familier ou étrange, séduisant et fascinant ou repoussant et menaçant²⁰⁶ ». Tout se rapporte directement à l'homme, dans un monde chargé d'intentions. Quand l'homme agit sur son environnement, il n'agit donc pas que sur le plan matériel, mais aussi sur le plan de ces « puissances en conflit » qui en sont partie intégrante. Il n'y a dès lors pas de place pour la représentation ou la figuration, car tout y est présenté *pour de vrai* :

Dans toute pratique mythique il y a un moment où s'effectue une véritable transsubstantiation, par laquelle le sujet de cette action se métamorphose et devient le dieu ou le démon qu'il est en train de représenter. [...] Les rites ont originairement, non pas un sens simplement « allégorique », d'imitation ou de mise en scène, mais un sens parfaitement *réel* : ils sont à ce point insérés dans la réalité de l'action qu'ils en sont une partie intégrante indispensable. [...] Ce n'est pas un simple spectacle, une simple pièce, qu'exécute le danseur qui participe à un drame mythique : le danseur *est* le dieu, il *devient* le dieu. Tous les rites de la végétation en particulier, dans lesquels on célèbre la mort et la résurrection du dieu, expriment ce sentiment essentiel de l'identité, cette identification réelle. Ce qui a lieu dans ces rites, comme dans la plupart des rites mystérieux, n'est pas une simple *mise en scène* qui imiterait un événement, mais l'événement lui-même, son accomplissement immédiat : c'est un *drômenon*, un événement réel et effectif, parce que parfaitement efficace²⁰⁷.

Le rite est ici vécu comme une mise en présence effective des puissances agissantes, comme une convocation réelle des forces en conflit – une thèse que l'on retrouve au cœur des écrits de Langer sur la fonction rituelle de la danse.

L'émergence du langage à partir de la conscience mythique est également un chemin théorique déjà éprouvé par Cassirer, et dont Langer va s'appliquer à creuser le sillon. Il convient de noter, par ailleurs, que Langer est la traductrice américaine de *Sprache und Mythos (Langage et Mythe)* de Cassirer, à la même époque que la rédaction de *Feeling and Form*. On retrouve dans cet ouvrage du philosophe allemand bon nombre des idées fondatrices sur lesquelles elle élabore sa conception de la danse comme source de processus symboliques ayant mené au langage. *Feeling and Form* est, plus largement, imprégné de ce travail parallèle sur les écrits de Cassirer. On retrouve ainsi dans ces derniers l'idée que l'apparition du langage ne se présente pas comme une rupture dans l'évolution de l'esprit humain, mais comme une étape du développement de la conscience mythique :

À l'origine, il y a une corrélation indissoluble entre le langage et le mythe, dont ils ne se détachent que progressivement à titre de membres indépendants. Ce sont les rameaux différents d'une seule et même pulsion de la mise en forme symbolique, ils procèdent du même acte fondamental d'élaboration spirituelle, de concentration et d'amplification de la simple intuition sensible. Dans le son du langage comme dans les productions mythiques primaires, c'est le même procès intérieur qui trouve sa conclusion : tous deux sont la solution d'une tension intérieure, la mise en scène dans certaines formations et certaines figures objectives de mouvements et d'excitations de l'âme²⁰⁸.

²⁰⁶ Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, trad. N. Massa, Paris, les Editions de Minuit, 1975, p. 62.

²⁰⁷ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques, 2. La pensée mythique*, trad. J. Lacoste, Paris, les Editions de Minuit, 1972, p. 60-61.

²⁰⁸ Ernst Cassirer, *Langage et Mythe. À propos des noms de dieux*, trad. O. Hansen-Love, Paris, les Editions de Minuit,

Quand cette tension ressentie entre l'homme et le monde extérieur est à son comble, dans les situations où elle atteint son acmé (danger de mort, contentement extrême, etc.), elle aboutit en l'apparition de ce que Cassirer nomme, à la suite d'Usener, des « dieux de l'instant », c'est-à-dire des figures associées aux événements, lieux ou objets qui ont livré ces affects puissants. Ces « dieux de l'instant » sont le fruit de la décharge nerveuse qui se produit dans le corps de l'homme du « monde mythique », ils sont l'incarnation des forces invisibles qu'il a, dans ces moments extraordinaires, ressenties à leur paroxysme. L'émergence de sonorités préférentielles, qui annonce le langage, s'établit selon le même processus :

Si le dieu de l'instant, de par son origine, est le fruit du moment, s'il doit sa naissance à une situation vitale concrète et individuelle, qui ne se répète jamais de façon identique, il n'en acquiert pas moins une stabilité, qui le porte bien au-delà du moment occasionnel de sa naissance. [...] La figure du dieu de l'instant ne maintient pas seulement le souvenir de la première signification qu'il a eue pour l'homme, le souvenir d'une frayeur dissipée et d'une délivrance, d'un vœu ou d'un espoir satisfait, mais persiste et reste longtemps après que ce souvenir se soit affaibli, et ait finalement totalement disparu. Et il nous faut attribuer au phonème la même fonction, la même persistance qu'à l'image mythique. L'homme ne voit pas dans le mot un produit de sa propre création, mais trouve en lui une réalité objective. Qui existe et qui signifie par elle-même. Dès que l'étincelle est passée, que la tension et l'affect de l'instant se sont déchargés dans le mot ou dans l'image mythique, commence en quelque sorte une péripétie de l'esprit. L'excitation en tant qu'état simplement subjectif s'est éteinte, s'est dissoute dans la formation mythique ou linguistique. Une objectivation qui va toujours plus loin peut commencer²⁰⁹.

La première étape dans l'objectivation du monde effectuée par le langage – et, plus tard, par les symboles scientifiques – est permise par l'isolement, dans le flux des sensations et des échanges avec le monde extérieur, de pics émotifs qui vont dès lors découper et orienter le réel selon des courants de forces et des centres d'attraction et de répulsion. L'image mythique – la divinité, l'esprit, le démon, le dieu – correspond à de tels pics, et polarise le réel en le ponctuant de singularités – « l'image est une manière de créer un monde en stabilisant le flux des sensations dans des "unités ponctuelles" ; Cassirer appelle aussi cela l' "hypostase", qui est une concentration du sentiment et une projection de la situation dont nous faisons l'expérience immédiate en un point qui lui permet de devenir un objet de pensée²¹⁰ », comme le résume William Schultz.

Langer reprend cette idée d'une génération d'images associées à des acmé émotionnels, qu'il est possible de réactiver mentalement – et donc de détacher de la réalité concrète et immédiate –, et qui vont se fixer sur des phonèmes spécifiques. C'est là, selon elle, qu'intervient la danse : elle permet cette réactivation des images mentales en convoquant directement les forces magiques, et

1973, p. 111.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 53-54.

²¹⁰ William Schultz, *Cassirer and Langer on Myth, An Introduction*, New York, Garland Publishing, 2000, p. 72.

permet, par le rite associant mouvements et vocalisations, de cristalliser des sonorités préférentielles. La danse²¹¹, le mythe et le langage seraient donc tous trois intimement connectés, en cela qu'ils dérivent « d'une seule et même pulsion de la mise en forme symbolique », du « même acte fondamental d'élaboration spirituelle, de concentration et d'amplification de la simple intuition sensible ». Ils procéderaient ainsi d'un même geste, celui de la construction d'un espace orienté, et de la vectorisation des flux qui le traversent par des pôles attractifs ou répulsifs. La danse génère ainsi un royaume de puissances virtuelles, créant un espace régi par des forces motrices nouvelles ; le mythe perçoit le monde comme un champ de forces bien ou mal intentionnées ; le langage, quant à lui, apparaît à partir de l'émergence, au sein de vocalisations indistinctes, de phonèmes polarisant et réactivant l'influx affectif – « d'accents linguistiques », selon les termes de Cassirer²¹².

Cassirer et Langer manifestent à cet endroit un ancrage conceptuel commun – celui de la philosophie des formes symboliques –, mais abordent le mythe et le langage sous des prismes problématiques différents, gouvernés par des préoccupations divergentes. En effet, Langer est davantage intéressée que Cassirer par les mécanismes biologiques et neurologiques permettant l'apparition de la structure de la pensée mythique, et des premiers processus de mise en forme symbolique. Cassirer, lui, préfère envisager le mythe sous l'angle de ses développements futurs, et de sa place globale dans la connaissance humaine. Il cherche à isoler ce qui dans ses développements préfigure ou, au contraire, diffère radicalement des autres formes symboliques. À ce titre, la manière dont le « sens²¹³ » se construit, en ces premiers temps de la pensée humaine, est un sujet qu'il traite davantage que Langer. Cette dernière préfère se consacrer à la question de savoir comment les images mentales peuvent être générées, réactivées, mélangées pour aboutir à la conscience d'une « forme » commune de certaines choses. Cassirer se propose plutôt de comprendre comment la conscience mythique et la langue qu'elle forge parviennent à être opérantes sur le monde par la dotation de « sens » qu'elles effectuent – ce à quoi le rite, et donc la danse, participent.

Pour le philosophe allemand, la première étape de la « mise en forme symbolique » consisterait donc en la polarisation de l'espace, la vectorisation des flux, la création d'anisotropie au sein de la série uniforme des impressions sensibles. Cet acte de découpage et de magnétisation

²¹¹ Cassirer, contrairement à Langer, n'évoque pas la danse en tant que telle, mais formule à la fin de *Langage et Mythe* que l'art, le mythe et le langage dérivent d'une même pulsion de l'esprit.

²¹² « Car seul ce qui se rapporte de quelque façon aux points nodaux, aux centres du vouloir et de l'agir, ce qui se révèle stimulant ou inhibant, important et nécessaire pour le tout de l'agir et de la vie, cela seul va sortir de la série fuyante, uniforme, des impressions sensibles, va être "remarqué", c'est-à-dire pourvu d'un accent linguistique particulier, d'un signe distinctif. [...] Ce qui a été produit une fois, ce qui a été prélevé sur l'ensemble des représentations ne disparaît plus dès lors que le phonème l'a frappé de son sceau et lui a donné une certaine marque. » Ernst Cassirer, *Langage et Mythe. À propos des noms de dieux*, op. cit., p. 54-55.

²¹³ Cassirer, tout au long de *Langage et Mythe*, met le terme de « sens » (« *Sinn* ») entre guillemets, soulignant et jouant de ses dénotations multiples, entre « orientation » et « signification ».

spirituelle du réel – espace, sons, mouvements – est ainsi le plus littéral et le premier don de « sens » possible : la construction imaginaire d'une *direction* pointée ou subie par les choses et les êtres. Le fait de signifier, d'avoir un « sens », peut être perçu à ce titre comme un développement de cette impulsion première ; les déploiements les plus abstraits de la pensée, son symbolisme le plus élaboré, sont préparés et contenus en germe par ce premier acte performatif sur le monde – sa compréhension et sa manipulation en termes de flux orientés. Le mot n'est pas, pour la conscience mythique, un son qui renvoie à une signification, mais un double de l'objet désigné, et une concentration de ses forces. C'est dans cette mesure que la prononciation d'un nom peut avoir force d'évocation magique, ou tomber sous le coup d'un interdit. Le langage est ainsi, comme la danse dans sa dimension rituelle, un moyen d'action sur le monde par sa repolarisation dans un *sens* favorable à l'homme. Si les puissances invisibles régissent la dynamique de la danse rituelle, qui en retour permet de dialoguer avec elles – voire de les dompter et de les diriger, elles s'identifient de la même manière aux phonèmes qui leur sont associés. La séparation de « l'existence » et de la « signification » résulte en effet d'une pensée symbolique discursive, plus tardive, qui ne correspond pas encore à la pratique du langage dans ses premières phases mythiques :

Le mythe et le langage sont en contact perpétuel et réciproque, ils se portent et se conditionnent l'un l'autre. On trouve, à côté du sortilège par l'image, le sortilège du mot et du nom, qui constitue une partie intégrante de la vision magique du monde. Mais, ici comme ailleurs, l'hypothèse décisive est que le mot ou le nom n'ont pas simplement une fonction de représentation et qu'ils renferment au contraire l'objet lui-même avec ses *forces* réelles. Le mot et le nom, eux non plus, ne désignent pas et ne signifient pas – ils sont et ils agissent. La matière sensible à partir de laquelle le langage se constitue, toute extériorisation de la voix humaine comme telle, contiennent déjà en elles une puissance particulière sur les choses²¹⁴.

Les mots de la langue mythique n'ont pas, ainsi, une *signification*, mais un *sens* – une orientation, et sont, à ce titre, davantage des *signes* – manifestant une charge attractive ou répulsive – que des *symboles*. C'est principalement le nom propre qui possède cette qualité de point de condensation des forces magiques et de nœud dans le réseau des puissances invisibles. Pour autant, les mots qui ne sont pas des noms de lieux, de personnes ou de dieux ne sont pas plus assimilables, dans leur construction, aux modes signifiants des langues formées plus tardivement. En effet, la désignation par le même mot de diverses entités concrètes ne correspond pas, le plus souvent, à la reconnaissance d'une caractéristique commune, d'une apparence similaire ou d'un trait spécifique, générant l'appartenance à une même classe : « Les *attributions* dans l'être s'effectuent en fonction de l'agir : non d'après la ressemblance “objective” des choses, mais d'après la manière dont les contenus sont appréhendés par l'intermédiaire de l'agir et sont ordonnés les uns par rapport aux

²¹⁴ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, 2. *La pensée mythique*, op. cit., p. 62-63.

autres dans un certain rapport de finalité²¹⁵. » C'est leur « sens » commun, leur finalité analogue, qui permet plutôt de regrouper plusieurs entités sous le même vocable. Là encore, le langage ne procède pas selon un symbolisme discursif. Le « sens » des mots de la langue mythique ne peut être compris par une corrélation entre un signifiant d'un côté, et une classe d'objets se ressemblant entre eux de l'autre. Il doit être appréhendé d'une manière différente, en termes de direction, d'orientation et de finalité. Pour illustrer cette particularité, Cassirer donne justement l'exemple du verbe « danser » qui, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ne caractérise pas, dans plusieurs langues, un type de mouvements, mais une catégorie d'actions ayant la même visée :

On rapporte ainsi que certaines tribus d'Indiens utilisent un seul et même mot pour « danser » et pour « travailler » – non pas manifestement parce que la différence intuitive entre les deux activités ne s'impose pas immédiatement à eux, mais parce que la danse et le travail des champs servent à une même fin qui est de pourvoir aux besoins de la vie. Car ils estiment que la croissance et la fructification des semences dépendent davantage de l'exécution minutieuse de leurs danses, de leurs cérémonies magiques et religieuses, que de l'exactitude et de l'opportunité dans les travaux des champs²¹⁶. D'une telle interpénétration des activités résulte le glissement des appellations, des concepts linguistiques les uns dans les autres. Les indigènes du lac des Cygnes en Australie qualifièrent de danse le sacrement chrétien de la communion lorsqu'ils en eurent connaissance : ce qui laisse à voir à quel point peut s'opérer dans la langue la position d'une unité, au-delà de toute diversité, voire de la complète disparité des contenus intuitifs, dans la mesure où les contenus passent pour concordants, pour correspondants dans leur « sens » téléologique – ici, leur signification pour le culte²¹⁷.

Le « sens » téléologique des mots comme le bon « sens » des puissances dont on invoque le nom manifestent essentiellement le rapport affectif et intéressé que l'homme entretient au monde, qui est le propre de la conscience mythique. La danse, dans cette manière d'être à son environnement, opère dès lors une construction de sens nouvelle, chaque fois qu'elle est exécutée. Il ne s'agit pas d'une mise en place de gestes renvoyant à des significations précises – cela concerne des cas particuliers de danses, parvenues, selon les hypothèses suivies par Cassirer, à des stades plus élaborés²¹⁸ – mais d'une génération, mise à jour ou invocation de puissances polarisant et orientant l'espace du rite.

²¹⁵ Ernst Cassirer, *Langage et Mythe. À propos des noms de dieux*, op. cit., p. 55.

²¹⁶ « D'une manière générale, les Tarahumara ne dansent qu'à des fins magiques ou pour "prier". C'est pourquoi la danse est pour eux synonyme de travail, ainsi qu'en témoigne le terme *nolavoa*, qui signifie danser. » Preuss, *Der Ursprung der Religion und Kunst* (L'origine de la religion et de l'art), Globus, vol. 87 (1905, p. 336. (NdA)

²¹⁷ Ernst Cassirer, *Langage et Mythe. À propos des noms de dieux*, op. cit., p. 57.

²¹⁸ Cassirer cite Preuss, à propos des danses présentant des récits mythiques, des scènes particulières ou des idées : « Cela ne peut arriver que lorsque les danses sont devenues profanes ou qu'elles ont atteint un haut degré d'évolution » (cité dans Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques, 2. La pensée mythique*, op. cit., p. 62). Notons que sur ce point Langer élabore un diagnostic inverse, en arguant que « la danse dont l'origine est la pantomime, comme c'est le cas de nombre de danses religieuses, a tendance au cours de son histoire ultérieure à devenir de plus en plus ballétique, et non de plus en plus dramatique. » (Susanne Langer, *Feeling and Form*, op. cit., p. 173)

2) La danse comme forme expressive du sentiment humain

a) La danse artistique

La danse renvoie dans la philosophie de Langer aux premières constructions de sens élaborées par les hommes – nous venons de le voir. Elle est également, d'un autre côté, envisagée comme un processus symbolique artistique, dès lors qu'elle est produite en tant que spectacle et en tant qu'œuvre, et les créations de sens opérées dans ces contextes sont l'objet d'une attention particulière de la part de la philosophe. La danse est ainsi examinée, dans *Feeling and Form*, à l'instar des autres arts, en tant que variation spécifique de la forme symbolique artistique. Elle tient, toutefois, un rôle plus spécial que le théâtre ou la peinture par exemple, dans la mesure où Langer la considère justement comme intrinsèquement liée à la genèse de l'activité symbolique dans l'esprit humain. Cette place particulière dans la famille des arts tient à ses caractéristiques mêmes, et à la nature spécifique de l'illusion – illusion ou « semblance », comme nous le détaillerons plus tard – qu'elle produit. En effet, sa faculté de générer des puissances virtuelles en fait un pivot de la forme rituelle, en tant qu'évocation et convocation des forces invisibles qui régissent le monde. Mais il faut également, pour comprendre cette place centrale de la danse dans la conscience mythique, tenir compte du fait que le corps est la première voie d'accès au monde, le premier modèle pour en dessiner les orientations et les flux :

La conception de « puissances » dans la nature agissant comme des impulsions, et d'une force inhérente aux choses, comme la force que l'on sent dans son corps, est évidente. Néanmoins il s'agit d'un mythe, construit sur le symbole le plus primitif – le corps (tout comme la majeure partie de notre vocabulaire à visée descriptive) est basé sur le symbolisme de la tête et du pied, de la jambe et du bras, de la bouche, du cou, du dos, etc. [...] ²¹⁹

Cette appréhension du monde par le corps dans les stades primitifs de la conscience n'est par ailleurs pas une idée nouvelle. Nous la retrouvons, encore une fois, chez Cassirer notamment :

Une fois que s'est bien imprimée en l'homme l'image de son corps propre, une fois qu'il l'a saisi comme organisme fermé sur soi et articulé de façon autonome, il l'utilise comme modèle et construit d'après lui la totalité du monde. [...] L'intérieur et l'extérieur, le devant et le derrière, le haut et le bas, acquièrent une désignation parce qu'ils sont liés à un certain substrat sensible dans l'ensemble du corps humain ²²⁰.

Langer souligne cependant le fait que, si le corps est un modèle projectif d'explication de

²¹⁹ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 188.

²²⁰ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques, 1. Le langage*, trad. O. Hansen-Love et J. Lacoste, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 161.

l'univers, son activité propre est également un ressenti essentiel dans la construction de la conscience de soi et du monde. Ce ressenti de l'activité propre du corps, expérimenté par tous les organismes vivants, est l'expérience fondamentale sur laquelle s'élaboreront toutes les réponses données par l'homme aux stimuli du monde extérieur. La philosophe américaine nomme ce socle sensitif « sentience », et élabore à partir de ce concept, dans ses ouvrages plus tardifs, une philosophie générale de l'esprit et du sentiment, qui trouve ses racines dans ses recherches sur l'art. La sentience est ainsi la capacité élémentaire à ressentir les rythmes internes de l'organisme et les contacts avec le monde extérieur. Le mythe tendrait à substantiver ces rythmes, tensions et flux de forces, faisant ainsi du monde la projection du champ de bataille qu'est le corps propre de chaque homme, haut lieu de lutte entre les différents stimuli, affects et flux d'impressions perpétuellement livrés. C'est en cela que la conscience mythique se trouve être, selon Cassirer, un rapport éminemment affectif au monde – et éminemment physique, rajouterait Langer. Le corps se révèle, de cette manière, le premier médium et le premier objet de l'expérience mythique, qui assimile les flux de la vie interne du corps aux forces externes à l'œuvre dans le monde. Dans ces conditions, il est en quelque sorte naturel que la danse se présente comme une des premières activités visant à la communion ou à la communication avec ces forces vitales. C'est une réponse par le corps aux flux qui traversent le corps :

La première reconnaissance des [Puissances] passe par le sentiment des puissance et volonté personnelles dans le corps humain, et leur première représentation passe par une activité physique qui permet d'abstraire la sensation de puissance des expériences pratiques dans lesquelles cette sensation est habituellement un facteur obscur. Cette activité est connue sous le nom de « danser ». La danse crée une image de Puissances sans nom et même sans corps emplissant un royaume complet et autonome, un « monde ». Il s'agit de la première représentation du monde en tant que royaume de forces mystiques²²¹.

Les forces mystiques perçues par la conscience mythique – celles, donc, qui sont générées ou appelées par la danse – sont la traduction des sentiments de puissance ou d'impuissance de l'homme face à son environnement, et sont essentiellement une projection des flux affectifs et sensibles internes dans des entités externes. Les Puissances en action sur le monde sont une traduction et une réponse aux courants vitaux et affectifs qui traversent le corps, ce que William Schultz résume par la formule suivante : pour Langer, « les mythes sont des formes symboliques qui présentent la structure du sentiment, dont les racines sont dans le corps²²² ». La danse, activité corporelle, trouverait ici une explication de la place primordiale qu'elle tient dans tous les rituels issus des formes de pensée mythique – « tourner et circuler en rond, glisser, sautiller et se

²²¹ Susanne Langer, *Feeling and Form*, op. cit., p. 190.

²²² William Schultz, « Du mythe à l'art dans la philosophie de Langer : la danse et son rôle dans l'évolution », trad. M. Duplay et B. Escarbelt, in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.) *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 159.

balancer sont des gestes si basiques qu'ils semblent découler de la source la plus profonde du sentiment, des rythmes de la vie physique en tant que telle²²³. »

Dès lors que l'on accepte cette hypothèse d'une danse sacrée ayant pour fonction la manipulation des forces mythiques, il semble légitime d'interroger la place que la danse profane – dont la danse artistique – peut tenir dans une société dont le mythe n'est plus le paradigme dominant d'explication du monde. La danse, comme toutes les autres activités artistiques, a en effet subi ce que Langer nomme « le grand trauma que la civilisation occidentale a infligé par nécessité à tous les arts – la sécularisation²²⁴. » À partir du moment où la danse a été sécularisée (ce qui recoupe aussi bien le spectacle que la fête), quel intérêt peut-il y avoir à rendre visibles des « Puissances » que l'on n'imagine plus régir le monde ? Langer propose la réponse suivante :

Pourquoi, n'étant plus motivés par le culte ou par la magie, les gens ont-ils finalement continué à danser ? Parce que l'image des Puissances, en un sens, est toujours l'image d'un monde pour eux. À la « conscience mythique », elle présente la réalité, la nature ; à un esprit séculier, elle montre un monde romantique ; pour le psychologue avisé, il s'agit du « monde » infantile des réactions irresponsables et spontanées, des désirs de puissance, de la liberté – le monde du rêve. La danse tire son éternelle popularité de sa fonction extatique, aujourd'hui comme dans ses temps les plus reculés ; mais au lieu de transporter les danseurs d'un état profane à un état sacré, elle les éloigne de ce qu'ils reconnaissent comme étant la « réalité » pour les transporter vers un royaume de romance²²⁵.

Ce « monde romantique » dans lequel est transporté le danseur et le spectateur qui le contemple n'est pas à comprendre comme un univers sucré et léger pour petites filles, mais simplement comme le domaine des puissances virtuelles que nous avons évoqué précédemment. Ces puissances virtuelles ne sont plus lors tenues comme les maîtresses de la marche du monde, mais sont perçues en tant que telles – c'est-à-dire comme une création, et une illusion. C'est exactement ce qui marque, pour la danse, le passage du mythe à l'art : « Quand la danse est encore dans sa phase mythique, les danseurs pensent réellement que les forces sont parmi eux, bien que, lorsqu'elle devient art, les danseurs sachent qu'ils expriment des forces qu'ils créent²²⁶ ». Les puissances virtuelles générées ne sont plus considérées comme des forces effectives, mais comme l'apparition artistiquement créée d'une physique fictive régissant les mouvements des danseurs. Cette physique fictive correspond par ailleurs, selon Langer, aux lois dynamiques de la vie intérieure :

[L'image dynamique créée en dansant] est plus qu'une entité perceptible ; cette apparition, donnée à voir ou à entendre, provoque par ce biais notre sensibilité dans son entier, nous frappe comme quelque chose qui est chargé d'un sentiment. [...] Comme n'importe quelle autre œuvre d'art, une danse est une forme perceptible qui exprime la nature du sentiment humain – les rythmes et les

²²³ Susanne Langer, *Feeling and Form*, *op. cit.*, p. 192.

²²⁴ *Ibid.*, p. 201.

²²⁵ *Ibid.*, p. 201-202.

²²⁶ William Schultz, *op. cit.*, p. 161.

articulations, les crises et les ruptures, la complexité et la richesse de ce qu'on appelle parfois la « vie intérieure » de l'homme, le flux de l'expérience directe, la vie telle qu'elle est ressentie par les êtres vivants. [...]

Ce qui s'exprime dans une danse est une idée ; une idée de la manière dont les sentiments, les émotions, et toutes les autres expériences subjectives vont et viennent – comment ils naissent et grandissent, comment ils se combinent en une synthèse complexe qui donne à notre vie intérieure unité et identité personnelle. [...] Le fait important est le suivant : ce que le langage peine à accomplir – présenter la nature et les schèmes de la vie sensible et émotionnelle, les œuvres d'art le font. Ces œuvres sont des formes expressives, et ce qu'elles expriment est la nature du sentiment humain²²⁷.

De cet extrait se dégagent deux points importants pour comprendre pleinement la pensée de la danse de Susanne Langer. Le premier est que l'art, pour la philosophe américaine, est une « forme expressive du sentiment humain ». Elle entend par là que toute œuvre d'art est une forme qui possède une correspondance structurelle avec le sentiment humain, et en cela l'exprime. Le « sentiment » (*feeling*) est entendu ici dans une acception plus large que celle dont nous avons l'habitude en français :

« Sentiment » (*feeling*) tel que je l'emploie [...] recouvre un champ plus large que celui qui est le sien dans le vocabulaire technique de la psychologie où il dénote seulement le plaisir et le déplaisir, ou même dans les limites mouvantes du discours ordinaire, où il peut parfois signifier la sensation (comme lorsque l'on dit d'un membre paralysé qu'il ne sent plus rien (*has no feeling in it*), parfois la sensibilité (comme lorsque l'on parle d'heurter les sentiments de quelqu'un (*hurting someone's feelings*)), parfois l'émotion (par exemple lorsque l'on dit qu'une situation tourmente nos sentiments (*to harrow your feelings*)), ou pour évoquer un sentiment tendre (*tender feeling*)), ou une attitude émotionnelle dirigée (nous disons que nous avons un sentiment tranché à propos de quelque chose (*we feel strongly about something*)), ou même notre condition physique ou mentale – se sentir bien ou mal, se sentir triste ou ne plus se sentir (*feeling well or ill, blue, or a bit above ourselves*). Tel que j'utilise ce mot, en définissant l'art comme la création de formes perceptibles et expressives du sentiment humain, j'englobe toutes ces significations ; ce mot s'applique à tout ce qui peut être senti²²⁸.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette caractérisation, dans laquelle réside la plus grande originalité de la philosophie de l'art de Susanne Langer, mais aussi sa plus grande complexité. Notons simplement, pour l'instant, que la danse s'inscrit pleinement dans cette activité artistique fondamentale qui est d'exprimer le sentiment humain. Elle diffère des autres arts par ses moyens propres pour produire de telles formes expressives, et par la nature de ces dernières : dans le cas de la danse, il s'agit de réseaux de forces motrices virtuelles, forces qui agissent selon des lois – virtuelles – similaires à celles qui régissent les flux de la vie intérieure.

Le second point concerne la « vie intérieure » telle que la décrit Langer, « le flux de l'expérience directe, la vie telle qu'elle est ressentie par les êtres vivants ». Il faut ici rappeler que la

²²⁷ Susanne Langer, « L'image dynamique, quelques réflexions sur la danse », *op. cit.*, 2012, p. 38-40.

²²⁸ « The Cultural Importance of Art », in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979 (first edition John Hopkins Press, Baltimore, 1962), p. 85.

conscience mythique proposait déjà, selon la philosophe américaine, des transpositions de l'ordre de cette « vie intérieure » dans l'ordre cosmique. L'art et le mythe, dans cette mesure, ne diffère pas radicalement dans leur objet et leur domaine d'expertise, c'est pour cela qu'elle avance que « la conscience mythique est structurellement la même que la conscience artistique²²⁹ ». Il n'y a pas de différence fondamentale entre les processus symboliques à l'œuvre dans le mythe et dans l'art. Cependant, le mythe ignore qu'il traite en réalité des lois dynamiques du sentiment humain et de la vie ressentie, et ne s'en considère pas comme un symbole. Le mythe, selon la dichotomie de Cassirer, n'opère que dans le domaine de « l'existence », et non dans celui de la « signification » et de la « représentation ». L'art au contraire se sait être *semblance* et non réalité. La différence entre la danse artistique et sociale d'une part, et rituelle d'autre part, tient donc au statut accordé aux puissances qui semblent régir les mouvements des danseurs – virtuelles ou réelles.

²²⁹ Susanne Langer, *Feeling and Form*, *op. cit.*, p. 186.

b) L'art comme forme symbolique

Susanne Langer avance, tout au long de ses différents écrits sur le sujet, que l'art est « une forme expressive du sentiment humain », un « symbole ». On peut de prime abord voir dans cette perspective l'influence directe de Cassirer. Il convient cependant de nuancer davantage cet apport. Si la notion de « conscience mythique », largement réemployée par la philosophe américaine, ne souffre pas de remise en cause dans ses ouvrages, il en va différemment de la notion de symbole, telle qu'il serait possible de l'appliquer aux productions artistiques. Le concept même de « forme symbolique », clé de voûte du système cassirerien sur lequel s'appuie Langer, se fait problématique à l'endroit de l'art, et c'est le dépassement de ce problème initial qui va lui permettre d'élaborer à cet endroit des concepts plus affûtés.

La notion de « forme symbolique » est originellement formée par Cassirer à la suite des questions soulevées par l'entrée de la science, et de la connaissance en général, dans une nouvelle ère à l'orée du XX^e siècle. La science subit à cette époque de grands bouleversements, aux conséquences philosophiques majeures : Einstein publie en 1905 les résultats menant à la théorie de la relativité restreinte, puis en 1915 la théorie de la relativité générale. Héritier de l'école néokantienne de Marbourg, Cassirer ne peut manquer de s'intéresser à ce que cette théorie nouvelle change nécessairement dans l'appréciation de la philosophie de Kant, élaborée à partir de l'espace et du temps newtoniens. Il consacre ainsi un ouvrage à la question, *La théorie de la relativité d'Einstein* (1921). C'est dans ces pages que l'idée de forme symbolique est pour la première fois ébauchée, dans une conclusion ouverte à l'exploration des formes de production de connaissance autres que la science :

Chaque direction originelle qu'adopte la connaissance, chaque interprétation à laquelle elle soumet les phénomènes afin de les rassembler sous l'unité d'un système théorique ou sous celle d'un sens déterminé, renferme en elle une façon particulière d'appréhender et de former le concept de réalité effective. Il en résulte ici que [...] viennent s'opposer à l'ensemble de la connaissance théorético-scientifique d'autres donations de sens et de forme qui possèdent un type indépendant et une légalité indépendante – comme c'est le cas de la « forme » éthique et de la « forme » esthétique. [...] [Une philosophie systématique] doit comprendre la *totalité* des formes symboliques dont l'application nous permet de former le concept d'une réalité effective articulée en soi [...], et elle doit indiquer à chaque forme singulière quelle est sa place déterminée dans sa totalité²³⁰.

Le philosophe allemand marque clairement son désir de ne pas occulter, au profit de la seule rationalité scientifique, les autres formes de savoir élaborées par les cultures humaines, tout aussi légitimes et aptes à produire des connaissances sur le monde. Le mode de conceptualisation

²³⁰ Ernst Cassirer, *La Théorie de la relativité d'Einstein, Eléments pour une théorie de la connaissance*, trad. J. Seidengart, Paris, les Editions du Cerf, Paris, 2000, p. 128-129.

scientifique est en effet loin d'être le seul mode de saisie et d'interprétation du réel. Il y a d'autres formes de rationalité à explorer, d'autres systèmes de perception et d'interprétation du monde à dégager, et à mettre aux côtés de la science. Le concept de forme symbolique vient rendre compte de cette nécessaire diversification des modes de saisie du réel qu'il convient de recenser, et du mode opératoire commun que l'on peut significativement déceler chez chacun d'entre eux – mode opératoire qui les unit sous l'auspice d'une même « direction de l'esprit ». Cassirer la résume dans le passage suivant, qui est la seule définition de « forme symbolique » clairement posée que l'on puisse trouver dans ses ouvrages :

Par « forme symbolique », il faut entendre l'énergie universelle de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe. [...] Notre conscience ne se satisfait pas de recevoir une impression de l'extérieur, mais elle lie chaque impression à une activité libre de l'expression et l'en imprègne²³¹.

La fonction symbolique est donc, pour Cassirer, ce qui permet à l'homme de transformer des données sensibles en une réalité riche de sens, ouvrant la voie à une compréhension du monde. Elle est ainsi une faculté interprétative, un moyen de saisir le monde par une construction de sens à partir des données perceptives. « C'est l'une des voies qui mènent à une vision objective des choses et de la vie humaine²³² ».

Le langage, l'univers mythico-religieux, l'art, la science, sont à ce titre autant de formes symboliques. Cassirer consacre trois tomes à sa *Philosophie des formes symboliques* (1923-1929), le premier sur le langage, le deuxième sur la pensée mythique, le troisième sur la science. Cette philosophie ne se réduit cependant pas à ces trois formes : Cassirer expose clairement, aussi bien dans ses articles sur le sujet que dans son *Essai sur l'homme*, que l'art est à compter au rang des formes symboliques.

Pourtant, aucun développement conséquent n'est rédigé à ce propos par le philosophe, et c'est au fil de ses ouvrages qu'il faut glaner ce qui rattache l'art à la théorie cassirérienne de la fonction symbolique. Ce manque d'explicitations peut être perçu comme conjoncturel, lié aux difficiles conditions de rédaction de *La Philosophie des formes symboliques*. Certains penseurs, comme Rainer Rochlitz, estiment au contraire que cette absence de l'art dans le système des formes symboliques n'était pas contingente, mais révélait une faille de cette philosophie et l'impossibilité de penser l'art de cette manière²³³. Cassirer constate pourtant des différences notables entre les divers modes d'expression symbolique que sont l'art, le langage et la science, et tente de les

²³¹ Ernst Cassirer, *Trois essais sur le symbolique*, trad. J. Carro, Paris, les Editions du Cerf, 1997, p.13.

²³² Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, trad. N. Massa, Paris, les Editions de Minuit, 1975, p. 204.

²³³ Voir Fabien Capeillères, « Cassirer, Wölfflin et Panofsky : sur la constitution de l'art comme forme symbolique » in Muriel Van Vliet (dir.) *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

appréhender. Il avance ainsi que si « toute grande œuvre d'art nous offre une nouvelle approche et une nouvelle interprétation de la nature comme de la vie », « cette interprétation n'est possible qu'en termes d'intuition et non pas en termes de concept ; en termes de forme sensitive et non de signes abstraits²³⁴ », ou encore qu'« on peut en un certain sens dire que l'art est un langage, mais c'est un langage dans un sens très spécifique. Ce n'est pas un langage de symboles verbaux, mais de symboles intuitifs²³⁵ ». Cette notion de « symbole intuitif », introduite ici pour évoquer la spécificité du processus de symbolisation artistique, mais non détaillée plus avant, signale l'embarras de Cassirer quant à une explicitation plus franche de cette idée.

Langer se heurte à cette lacune gênante, ce qu'elle exprime dans une formule imparable : « le pudding conceptuel de Cassirer est très bon ; mais la recette n'est pas sur la boîte²³⁶. » Le problème des processus symboliques propres à l'art l'intéresse d'autant plus qu'elle accorde elle-même une place centrale à l'art dans sa philosophie, et la question de savoir s'il peut ou non être considéré comme une forme symbolique au plein sens du terme va occuper largement ses réflexions. Si Langer se sent si concernée par cette question, c'est qu'une pensée de l'art comme forme symbolique lui permet de mener d'une main sûre un cheval de bataille qui lui tient à cœur : la philosophe américaine défend âprement l'idée que, contrairement à une opinion couramment formulée, l'art ne relève pas du domaine de l'irrationnel et de l'informe. L'assignation d'une fonction symbolique à l'art permet précisément à ce dernier de sortir du flou théorique dans lequel ses mécanismes esthétiques étaient le plus souvent confinés, pour enfin le relier à une activité humaine fondamentale et fondatrice. L'autre enjeu, et de taille, est aussi le rôle de l'art dans l'éducation qu'une telle pensée autorise à envisager : les formes symboliques sont des modes humains de production de connaissances, de constitution active de savoirs sur le monde, et à ce titre, l'enseignement de l'art, s'il est considéré comme l'une d'entre elles, devrait siéger de droit dans tout parcours éducatif digne de ce nom²³⁷.

Langer en vient à prôner une redéfinition du concept de « symbole ». En effet, l'utilité de ce concept dans des domaines comme l'art ou la psychologie ne paraît pas contestable. Pourtant, son acception la plus communément admise ne permet pas d'inclure de tels domaines dans le champ des processus symboliques – c'est la difficulté à laquelle s'est heurté Cassirer :

Le fait que trois sujets larges – le mythe, l'art, et la psychologie dynamique – soient progressivement

²³⁴ « Langage et art – I » in Ernst Cassirer, *Ecrits sur l'art*, trad. F. Capeillères, Paris, Les Editions du Cerf, 1995, p. 139.

²³⁵ *Ibid.*, p. 165.

²³⁶ « On a New Definition of "Symbol" », in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979 (first edition John Hopkins Press, Baltimore, 1962), p. 56.

²³⁷ Voir à ce sujet Kenneth J. Knoespel, « Susanne Langer et la réforme du système éducatif en Amérique », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.

rendus accessibles à l'étude grâce à l'emploi d'une conception élargie, mais contestable sur le plan logique, du « symbole », et par conséquent de la « signification », de la « connaissance » et d'autres expressions définies relativement au « symbole », me fait me demander si les termes dans lesquels nos définitions sémantiques sont traditionnellement exprimées ne militent pas contre leur généralisation, et ainsi contre l'extension légitime de nos concepts méthodologiques. Si le sens que recouvre conventionnellement le terme de « symbole » et le sens problématique qui dérive des nouveaux usages sont incommensurables, ils finiront simplement par diverger jusqu'à ce que le mot ait deux sens sans lien l'un avec l'autre [...]. Ma recommandation, du coup, est de chercher une toute nouvelle définition, qui pourra se prêter à de plus larges usages, mais qui autorisera les spécifications les plus précises dans des contextes formels²³⁸.

Quelle définition, donc, pourrait-on donner du symbole dans ce sens plus large, recoupant aussi bien la science que l'art, mais demeurant rigoureux et précis conceptuellement ? Susanne Langer rappelle les motivations premières des processus de symbolisation, quelque peu oubliées dans les définitions proposées par les épistémologues, centrées sur la symbolisation scientifique :

Mais cet usage principal nous a fait négliger un autre aspect des symboles, qui est moins évident mais peut-être, à certains niveaux de notre évolution mentale, également important – la *formulation* de l'expérience par le biais du processus de symbolisation. Cet aspect n'a pas été entièrement reconnu. [...] Une fois encore ce fut, plus que tout autre, Cassirer qui reconnut le rôle que la *symbolisation*, ou l'expression symbolique, joue dans la formulation des choses et des événements et dans l'agencement naturel de notre environnement en « monde ». [...] J'aimerais proposer une définition de « symbole » basée sur cette fonction formulative, dans la mesure où toute *conception* est abstraite d'une expérience symbolisée²³⁹.

La qualité essentielle du processus symbolique, que la science a mise de côté, est donc la capacité à formuler notre expérience. C'est le fait de tirer une abstraction communicable – le symbole lui-même – des réalités vécues, une qualité qui se pose comme la pierre angulaire de la symbolisation à l'œuvre dans l'art. Langer, par conséquent, propose pour « symbole » la définition suivante : « tout dispositif par lequel nous sommes en mesure de faire une abstraction²⁴⁰ ». Cette définition réduit la notion de symbole à l'essentiel, qui est la faculté d'abstraction qu'il implique et qu'il engendre²⁴¹. Cela permet d'y englober aussi bien les symboles discursifs de la science et du langage, que ceux, plus difficiles à cerner, de l'art, et du mythe.

Sur cette base, il est possible d'aller plus avant dans la description des symboles spécifiques de l'art, que Langer nomme symboles « présentationnels », par opposition aux symboles discursifs du langage et de la science. L'art est une forme expressive du sentiment humain, dans la mesure où l'œuvre d'art déploie les mêmes dynamiques et les mêmes schèmes que la vie affective humaine. Langer identifie dans cette analogie de structure la mise en œuvre d'une symbolisation telle qu'elle

²³⁸ Susanne Langer, « On a New Definition of "Symbol" », *op. cit.*, p. 59.

²³⁹ *Ibid.*, p. 60-61.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

²⁴¹ Susanne Langer complète quelques lignes plus loin cette définition : « Tout dispositif par lequel nous faisons une abstraction est un élément symbolique, et toute abstraction implique une symbolisation ».

l'a définie – au sens, donc, d'expression perceptible de la « forme » :

Une telle analogie formelle, ou congruence de structures logiques, est le pré-requis de la relation entre un symbole et ce qu'il signifie, quoi que cela soit. Le symbole et l'objet symbolisé doivent avoir une forme logique commune. [...]

De plus, un symbole est employé pour articuler des idées d'une chose à laquelle nous voulons penser, et tant que nous n'avons pas un symbolisme adéquat nous ne pouvons pas y penser²⁴².

Les symboles artistiques sont donc les objets qui nous permettent de percevoir les formes du sentiment et c'est en ce sens qu'ils sont des symboles, au sens large défini préalablement. Quelles sont au juste, maintenant, les modalités opératoires spécifiques de cette symbolisation de l'art, si singulières et remarquables qu'elles poussent Langer à former le néologisme de « présentationnel » ?

Le symbole « présentationnel » est un concept compliqué, qui rompt avec le caractère conventionnel de la fonction de référence auquel nous sommes si habitués dans la définition du symbole scientifique – la convention établie qui renvoie le symbole à ce qu'il réfère – pour nous entraîner vers une compréhension toute autre des formes d'abstraction que notre esprit est capable de produire. La notion de symbole telle qu'elle l'emploie n'est ainsi pas à entendre au sens de symbole dans une œuvre d'art, comme par exemple un crâne peut renvoyer à la vanité humaine. Ce type de symbole demeure d'ordre discursif, dans la mesure où il y est possible d'identifier la figure qui est le symbole, la signification ou l'objet qui est symbolisé, et la relation qui les unit, le tout produisant un sens clair et univoque. Il s'agit ici, bien au contraire, de parler de l'art en tant qu'il est par essence processus de symbolisation – expression des formes – et de désigner le symbole *qu'est* l'œuvre d'art, qui a justement pour caractéristique spécifique de *présenter* directement son contenu et non d'y référer, comme le fait le symbole discursif : « C'est d'abord et avant tout une présentation directe d'un objet individuel²⁴³ ». Il n'y a plus dès lors de signifiant et de signifié, mais une coprésence, une apparition simultanée et connexe du contenu – de la « teneur » (*import*) – et du support :

Mais une œuvre d'art ne nous dévoile pas un sens au-delà de sa propre présence. Ce qui est exprimé ne peut être séparé de la forme sensible ou poétique qui l'exprime. Dans une œuvre d'art nous avons la présentation directe d'un sentiment, pas un signe qui nous l'indique. C'est pourquoi l'expression de « forme signifiante » induit des contresens et des confusions : un symbole d'art ne signifie pas mais articule et présente simplement son contenu émotionnel ; d'où l'impression singulière que l'on a toujours que le sentiment est contenu dans une forme belle et entière. Le travail semble être imprégné de l'émotion, de l'ambiance ou de l'expérience vitale qu'il exprime : c'est pourquoi je l'appelle « forme expressive », et que j'appelle ce qu'il formule à notre attention non pas sa signification mais sa *teneur*. La teneur de l'art est perçue comme quelque chose dans l'œuvre,

²⁴² Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 27-28.

²⁴³ Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, New York, The New American Library, 1951, p. 89.

articulée par elle mais non abstraite d'elle ; comme la teneur d'un mythe ou d'une vraie métaphore n'existe pas hors de son expression imaginaire²⁴⁴.

Notons que Langer doit encore à Cassirer cette idée d'une coprésence et d'une imbrication totale et indémêlable entre le symbole et l'objet symbolisé, une idée qu'on retrouve dans la pensée mythique telle qu'elle est thématifiée par le philosophe allemand. L'œuvre d'art fonctionne, sur le plan symbolique, de la même manière que les rites et objets du mythe, ignorant la séparation signifiant/signifié, pour ne présenter qu'une seule entité, gorgée des forces et affects qu'elle seule peut rendre tangible : « Ce qui est créé, c'est l'image d'un monde de forces vitales, incarnées ou désincarnées ; dans les premiers stades de la pensée humaine, quand symbole et teneur sont appréhendés comme une seule et même réalité, cette image est le domaine du sacré ; à des stades plus tardifs, elle est reconnue comme l'œuvre de l'art, la forme expressive qu'elle est vraiment²⁴⁵. » Cette parenté, déjà, est défendue par Cassirer qui, s'il ne développe jamais une complète philosophie de l'art, prend toutefois la peine d'esquisser un arbre généalogique des formes symboliques dans lequel l'art, le langage et le mythe seraient issus du même rameau :

Comme le langage, l'art, dans ses débuts, se révèle étroitement mêlé au mythe. Mythe, langage et art forment d'abord une unité concrète encore indivise, qui ne se déploie que progressivement en une triade de modes de figuration spirituels et indépendants. L'animation et l'hypostase mythique dont le mot est l'objet affectent aussi l'image et toute forme de représentation artistique. [...] Si le langage doit se transformer en véhicule de la pensée, s'il doit devenir l'expression du concept et du jugement, cette formation ne peut s'accomplir que par un renoncement progressif à la richesse de l'intuition immédiate. Du contenu intuitif et affectif concret, du corps vivant qu'il possédait à l'origine, le langage ne semble finalement garder que le simple squelette. Cependant il y a un domaine de l'esprit dans lequel le mot garde non seulement sa force originelle d'image, mais à l'intérieur duquel il la renouvelle constamment, dans lequel il accomplit sa constante palingénésie, sa renaissance à la fois sensible et spirituelle. Cette régénération est due au fait qu'il prend la forme de l'expression artistique. Ici, la plénitude de la vie lui advient à nouveau : mais ce n'est plus la vie mythiquement aliénée, c'est la vie entièrement libérée²⁴⁶.

Après avoir posé ces prémices pour une recherche plus poussée sur les processus symboliques propres à l'art (et qui font office de conclusion à *Langage et Mythe*), Cassirer poursuit en prenant l'exemple plus ciblé de la poésie. Elle permettrait de retrouver la force vitale du mot que le langage a perdu, dès lors qu'il a délaissé les formules magiques pour la rhétorique des concepts :

Ce qui accède à l'expression dans la poésie, ce n'est plus l'image mythique des démons et des dieux, ni la vérité logique des déterminations et des relations abstraites. Le monde de la poésie se sépare de l'une et de l'autre parce qu'il est un monde de l'apparence et du jeu ; mais c'est seulement dans cette

²⁴⁴ « The Art Symbol and the Symbol in Art » in Susanne Langer, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957, p. 134.

²⁴⁵ Susanne Langer, *Feeling and Form*, op. cit., p. 193.

²⁴⁶ Ernst Cassirer, *Langage et Mythe. À propos des noms de dieux*, trad. O. Hansen-Love, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 120-121.

apparence que le monde du pur sentiment parvient à l'expression et par là à une pleine et concrète actualité²⁴⁷.

La poésie, mais plus généralement l'art, est ce qui aiderait l'homme à retrouver cet influx vital que les dénnotations générales du langage ne permettent plus d'exprimer, à percevoir à nouveau la force du singulier, de l'immédiat et du subjectif qui s'est dissoute dans la grammaire universelle des systèmes symboliques discursifs. Les termes que Cassirer emploie pour qualifier le monde de l'art, « monde de l'apparence et du jeu », renvoient par ailleurs à la vision esthétique de Schiller, qui à son tour sera un des pivots du concept de « semblance » de Langer.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

c) Symboles et symptômes

Les notions d'expressivité et d'expression sont capitales dans la philosophie de Susanne Langer : elles participent de sa définition de l'art comme « forme expressive du sentiment humain ». L'expressivité n'est cependant pas à comprendre ici comme une faculté à exprimer son moi, à extérioriser ses émotions, et ce n'est pas le ressenti personnel de l'artiste qui est en jeu dans cette idée de l'expression artistique – Susanne Langer veille précisément à désengager la réflexion sur l'art des conceptions de l'œuvre comme émanation sublimée de la vie affective propre de l'artiste. En effet, si « l'expression » désigne bien la communication de quelque chose qui ne peut se montrer ou se désigner directement, sous ce terme se cachent en réalité deux significations distinctes l'une de l'autre : l'expression de soi – symptôme – et l'expression logique – symbole. Il y a entre ces deux significations une opposition claire chez Langer, et les concepts qu'elle forme à cet endroit ne doivent ainsi par se confondre, par exemple, avec ceux forgés plus tard par Goodman²⁴⁸, qui prennent place dans une problématique différente (celle de la reconnaissance des « symptômes » de l'activité symbolique comme signes de la présence d'« art »).

Pour Langer, l'activité de l'artiste consiste non à produire des symptômes, des manifestations cutanées et spontanées d'une activité des profondeurs, mais à formuler des symboles, à articuler logiquement une idée à une entité matérielle²⁴⁹ :

L'expressivité de l'art est comme celle d'un symbole, non comme celle d'un symptôme émotionnel ; c'est en tant que formulation du sentiment pour notre conception qu'une œuvre d'art est à proprement parler expressive. Cela peut servir le besoin de quelqu'un de s'exprimer, par ailleurs, mais ce n'est pas ce qui en fait du bon ou du mauvais art. Dans une certaine mesure une œuvre d'art pourrait être appelée un symbole du sentiment car, comme un symbole, elle formule nos idées de l'expérience intérieure, de la même manière que les discours forment nos idées des choses et des faits dans le monde extérieur. Une œuvre d'art se distingue d'un véritable symbole – c'est-à-dire d'un symbole dans son acceptation pleine et usuelle – en cela qu'elle ne désigne rien d'autre au-delà d'elle-même²⁵⁰.

On retrouve au passage, dans la dernière phrase, l'idée d'une œuvre d'art qui serait non un

²⁴⁸ Notamment dans *Manières de faire des mondes*.

²⁴⁹ Cette perspective trouve par ailleurs des échos dans les réflexions que Rainer Rochlitz développe dans le chapitre « Symbole et symptôme » de *Subversion et subvention*, même si Langer n'y est jamais citée : « Le symbole artistique n'est ni une forme a priori à redécouvrir par l'anamnèse de l'artiste, ni un lapsus révélateur de ce qui échappe au langage conscient. Il est l'élaboration, le choix, la présentation d'une expérience inédite et non encore "dite". [...] La "réussite" d'un symptôme est la traduction d'une visée qui devait rester cachée ; celle d'un symbole est la mise en forme responsable d'un sens construit. [...] Le symptôme est signe d'autre chose que lui-même, qu'il s'agisse d'une réalité sublime ou d'une souffrance pathologique qui ne trouve pas d'autre moyen de se manifester. En revanche, le symbole artistique n'est signe de rien d'autre que de ce qu'il rend présent ; autrement dit, rien ne parle "à travers" lui. » Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994, p. 105-106.

²⁵⁰ « The Cultural Importance of Art », in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979 (first edition John Hopkins Press, Baltimore, 1962), p. 89-90.

symbole « discursif » (« un véritable symbole »), mais un symbole « présentationnel » (riche d'une « teneur » présentée directement, qui « ne désigne rien d'autre au-delà d'elle-même »).

Quand Langer affirme que l'art *exprime* la vie du sentiment, elle veut dire par là qu'il en « exprime logiquement » l'idée, c'est-à-dire que des relations très précises, des analogies rigoureuses, sont la base d'une correspondance structurelle entre le sentiment humain et la composition – spatiale, temporelle, dynamique, etc. – de l'œuvre d'art. On trouve donc, chez Langer, un concept d'expression qui réfère davantage aux expressions mathématiques qu'à l'expression de soi. C'est d'ailleurs à l'aide de concepts mathématiques très spécifiques – congruence, projection, translation – qu'elle déploie une théorie de l'expressivité qui peut s'apparenter à une capacité à entretenir un isomorphisme avec un autre corps. Une forme expressive est, dans cette mesure, une forme déployant une dynamique et des relations internes semblables à l'entité qu'elle exprime. La philosophe américaine, on l'a vu, revendique pour l'art une fonction symbolique, qu'elle précise par rapport à Cassirer : l'art est un symbole, mais un symbole présentationnel, affichant des modes opératoires différents de ceux à l'œuvre dans le langage et la science. Elle précise également ce que l'art symbolise : la vie du sentiment humain.

À ce stade, deux questions émergent, dont elle ne peut faire l'économie. En premier lieu, si la fonction de référence établie pour le symbole discursif n'est plus de mise pour le symbole présentationnel, quel lien identifiable ce symbole peut-il tout de même entretenir avec ce qu'il exprime ? La philosophe insiste sur le fait que l'œuvre d'art ne renvoie pas à quelque chose qui serait hors d'elle, mais qu'elle présente directement une « teneur ». La teneur cependant ne fait pas de l'œuvre une entité sans portes ni fenêtres, puisque ce concept est forgé par Langer pour désigner la manière dont l'art formule notre expérience du monde. Il est donc légitime d'interroger ce que cette teneur exprime du sentiment humain, et comment s'opère cette expression. Dans un second temps, comment peut-il y avoir une idée partageable du « sentiment » et de la subjectivité propre à chacun ?

Ces deux questions ne sont pas indépendantes l'une de l'autre, et renvoient à un seul et même enjeu, celui de la réception de l'œuvre, de sa capacité à impressionner une autre sensibilité que celle de son créateur. En effet, comment la teneur peut-elle être comprise ou ressentie par un spectateur, si aucune convention symbolique n'est fixée, et si, de plus, elle n'exprime que l'expérience propre, par définition strictement individuelle, de l'artiste ? Langer contre ces possibles objections en élaborant une typologie du concept d'expression, ainsi qu'une sélection des acceptions à retenir pour comprendre sa pensée. Elle distingue ainsi « expression de soi » et « expression logique » :

Cependant « expressif » possède deux significations possibles (sans faire mention des particularités

mineures) : ceci signifie soit « expressif de soi », c'est-à-dire symptomatique des conditions subjectives existantes, soit « expressif d'une manière logique », c'est-à-dire symbolique d'un concept, ce qui peut ou non faire référence à des conditions données dans les faits. Un signe fonctionne souvent sous ces deux aspects, comme symptôme et symbole ; les mots parlés sont d'ordinaire « expressifs » dans les deux sens. Ils révèlent quelque chose auquel l'interlocuteur pense, et trahissent aussi la considération qu'il porte (ou parfois ne porte pas !) aux idées en question, et dans une certaine mesure son attitude psycho-physique à venir²⁵¹.

On voit qu'ici se dessine une frontière nette entre la théorie de l'art que bâtit Langer, et toutes les esthétiques post-romantiques de l'art comme expression du Moi. L'expression symbolique (ou expression logique) est à différencier de l'expression symptomatique, et l'art ne relève que de la première – sans quoi tout cri ferait œuvre, ce qui est une voie que Langer refuse catégoriquement d'emprunter. Il est donc clairement signifié que l'œuvre d'art n'exprime pas la vie intérieure propre de l'artiste et ses remous singuliers, mais une idée, un concept – une entité qui dépasse par définition l'incommunicabilité des réalités individuelles. Langer a bien conscience qu'envisager une œuvre d'art comme l'expression logique d'une idée tend à heurter le sens commun. C'est pourquoi elle développe inlassablement les notions d'expression et d'expressivité en préambule à chacun de ses écrits sur l'art. Si l'expression logique heurte ainsi nos conceptions habituelles du processus de création artistique, c'est qu'elle nous semble se concevoir uniquement sur le modèle de la pensée scientifique, et rendre compte d'un lien fixe et identifié entre signifié et signifiant – ce que le concept de symbole présentationnel réfutait pourtant pour l'art.

Il convient, pour dissiper cet apparent paradoxe, d'opérer à nouveau une distinction, cette fois au sein du concept d'expression logique. Langer met en évidence, à côté de ces modes de symbolisation fonctionnant sur la base d'une relation de convention entre l'objet et le signe, l'existence d'une autre forme d'expression logique, fonctionnant sur la base d'une relation non plus conventionnelle mais structurelle. Ainsi, par exemple, si la graphie « amour » exprime l'émotion qui nous submerge à la pensée d'une autre personne par le biais d'une connexion arbitraire, l'expressivité du poème « Secret d'amour » de Blake ne relève pas d'une telle convention²⁵². Ce poème est pourtant bien une expression logique, ou symbolique : il exprime l'idée du sentiment amoureux, au-delà du sentiment amoureux propre de l'auteur – auquel peu de gens seraient sensibles. Il est dès lors possible, grâce à cette distinction, de répondre à l'une de nos deux questions initiales – comment pouvons-nous décrire la connexion entre l'œuvre et le sentiment, ou plus exactement, entre la teneur et l'idée ? Nous pouvons la décrire comme une communauté de structure :

²⁵¹ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 180.

²⁵² Voir Susanne Langer, « La forme vivante », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.) *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.

Une forme expressive est n'importe quel tout perceptible ou imaginable qui présente des liens entre des parties, des points, des qualités ou même des aspects au sein de ce tout, de telle sorte qu'il peut être considéré comme représentant un autre tout dont les éléments possèdent des relations analogues. La raison pour laquelle on utilise une telle forme comme symbole vient du fait qu'habituellement, la chose qu'il représente n'est pas perceptible ou immédiatement imaginable. On ne peut pas voir la terre comme un objet. On laisse le soin à une carte ou à un petit globe d'exprimer les relations entre les endroits sur la terre, et l'on pense la terre par ces moyens. Le fait de comprendre une chose à travers une autre semble être un processus profondément intuitif dans le cerveau humain ; c'est si naturel qu'on a souvent difficulté à distinguer la forme expressive symbolique de ce qu'elle véhicule²⁵³.

Trois points importants sont dégagés dans ce passage où la philosophe américaine précise ce qu'il faut entendre par le terme de « forme expressive » employé pour circonscrire la spécificité de l'art par rapport aux autres formes symboliques. Le premier point, commun d'ailleurs à tous les processus d'expression et de symbolisation, est la fonction formulative. L'art élabore une forme sensible d'une entité intangible, lui permettant ainsi d'exister dans le champ commun des réalités partageables. Le second point, en revanche, est plus spécifique, et explicite la différence entre les expressions logiques de la graphie « amour » et du poème « Secret d'amour ». Langer fait appel à un concept logique pour définir la correspondance de structure sur laquelle s'appuie l'expression logique à l'œuvre dans l'art : le concept de forme, directement transposé dans la formule « forme expressive ». La structure commune entre l'idée du sentiment et la teneur de l'œuvre est ainsi très rigoureusement décrite comme « l'ensemble des liens entre les parties, les points, les qualités ou même les aspects » qui se retrouvent à la fois dans l'une et l'autre – analogie qui permet d'exprimer l'une par l'autre. La « forme » est cet ensemble de liens internes et de lois structurantes que les mathématiques ont très précisément conceptualisés, et dont Langer se sert pour décrire le processus symbolique artistique :

« Forme » dans son sens le plus abstrait signifie structure, articulation, un tout résultant de la relation de facteurs interdépendants, ou, plus précisément, de la manière dont tout cela est assemblé. Le sens abstrait, qui est parfois appelé « forme logique », est impliqué dans la notion d'expression, tout au moins dans le type d'expression qui caractérise l'art²⁵⁴.

Langer s'autorise une telle incursion dans la logique pour fonder un des concepts les plus fondamentaux de sa philosophie en raison de l'autorité qu'elle possède dans le domaine : étudiante de Whitehead, elle a largement travaillé sur la logique symbolique, jusqu'à publier une *Introduction to the Symbolic Logic*. Elle n'hésite pas, par ailleurs, à renvoyer tous ceux qui douteraient de la rigueur de son concept à cet ouvrage précoce, dans lequel elle expose la notion de « forme » :

²⁵³ « Expressiveness », in Susanne Langer, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957, p. 20.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

Le sens de « forme » est étendu au-delà de sa connotation habituelle de contour. De même, en science ou dans l'art de la composition musicale, on parle du rondo, de la sonate, de l'hymne, comme des formes, et nul ne pense à un contour matériel. La forme musicale n'est pas matérielle ; elle est un *ordonnement*, non un *contour*. Ainsi, il nous faut reconnaître un sens du mot plus large que celui, géométrique, du contour physique. Et nous admettons en effet ce sens élargi dans notre langage de tous les jours ; nous parlons de « formalisme » en littérature, en musique ou en danse. Nous ne référons certainement pas au *contour* d'un dîner ou d'un poème ou d'une danse. Dans ce sens élargi, est dit avoir une forme tout ce qui suit un quelconque schème, révèle un ordre, une connexion interne ; nos multiples synonymes de « forme » indiquent à quel point cette notion est large en réalité. [...] Le pont qui relie toutes ces différentes significations de forme – de la forme géométrique à la forme du rite ou de l'étiquette – est la notion de *structure*. La forme logique d'une chose est la manière dont cette chose est *construite*, la façon dont elle est assemblée. Cela ne signifie pas, bien sûr, qu'elle a été délibérément assemblée par quelqu'un ; les formes peuvent être préconçues, ou peuvent être naturelles, ou bien encore accidentelles²⁵⁵.

La relation entre l'idée du sentiment amoureux et le poème de Blake est donc, finalement, une relation plus profonde que celles arbitrairement fixées par le langage : il y a chez les deux une forme commune. Nous reviendrons un peu plus tard sur les modalités précises de cette correspondance structurelle pensée à l'aide de concepts mathématiques, pour éclaircir plutôt la question qu'elle semble appeler immédiatement : comment un processus reposant sur une notion mathématiquement si complexe peut-il rentrer dans l'appréciation spontanée d'une œuvre d'art ? C'est là le troisième point dégagé par Langer, et pour ainsi dire évacué, lorsqu'elle affirme que « le fait de comprendre une chose à travers une autre semble être un processus profondément intuitif dans le cerveau humain ». Si la notion d'isomorphisme impliquée demande quelques connaissances en mathématiques, il n'en demeure pas moins que nous sommes capables d'appréhender intuitivement ses incarnations les plus concrètes : « Notre capacité à faire des abstractions compliquées dans notre manière ordinaire de traiter les formes – c'est-à-dire les déformations et transformations à travers lesquelles nous reconnaissons la même forme logique – est vraiment époustouflante²⁵⁶ ». Nous sommes ainsi capables, sans la moindre notion d'algèbre ni de géométrie, d'identifier la correspondance de formes entre la main droite et la main gauche, comme elle le fait remarquer dans la conférence intitulée « Expressiveness ». La forme d'une œuvre d'art est certes plus compliquée à dégager et identifier, mais sans même y parvenir analytiquement, nous la ressentons dès lors que l'œuvre réalise pleinement son dessein.

Le concept de teneur vient précisément rendre compte de la spécificité de la charge expressive de l'œuvre, et décrire le chemin de l'artiste au spectateur : l'artiste injecte dans son œuvre sa connaissance du sentiment humain, qui se traduit dans l'œuvre par une forme en résonance avec celle de la vie intérieure, et cette forme confère à l'œuvre sa teneur, qui est en fait le

²⁵⁵ Susanne Langer, *Introduction to Symbolic Logic*, Houghton Mifflin Company, 1937, p. 23-24.

²⁵⁶ Susanne Langer, « Expressiveness », *op. cit.*, p. 17.

pli imprimé au sentiment du spectateur à la vue ou à l'écoute de la pièce. La forme expressive est, ainsi, ce que l'on pourrait appeler une forme-relais entre deux subjectivités, celles de l'artiste et du spectateur. Cette forme-relais est une objectivation, dans le sens où elle est la transformation d'un sentiment personnel en objet de l'espace communément appréhensible – en symbole. L'idée de l'art comme objectivation n'est certes pas propre à la pensée de Langer ; cependant l'originalité de la philosophe américaine réside dans son affirmation de l'indiscernabilité essentielle de la forme-relais avec le sentiment exprimé, et dans le fait que ce dernier n'accède réellement à l'existence que par la première. C'est une position en réalité assez étonnante dès lors qu'on la résume et la reformule : c'est la saisie de la forme des choses qui leur donne réalité à nos yeux, et les objets ayant même forme sont pour nous équivalents. On comprend, dès lors, que les notions d'intérieur/extérieur qui semblaient naturellement impliquer le concept d'*ex-expression* ne sont plus de mises ici, dans la mesure où l'expression est en fait l'apparition de la forme. En effet, cette apparition de la forme ne peut être pensée à la manière d'un contenu qu'il s'agirait de rendre visible et qui viendrait trouver une incarnation dans une réalité extérieure et perceptible pour tous. Le contenu, l'intérieur, sont des notions dénotant l'idée d'une substance ; la forme, au contraire, est un concept entièrement construit sur la notion de relation, de rapport entre les parties, qui ne réfère plus à des choses mais à des ordres et à des dynamiques. En cela, Langer s'inscrit pleinement dans la continuité de Cassirer, qui dans ses premiers travaux avait dégagé ce qui différenciait un concept substantiel – fondé sur la réduction des instances particulières à un dénominateur commun – d'un concept fonctionnel – fondé sur la reconnaissance des lois de structure et de génération qui relient ces instances entre elles. L'expression symbolique, telle que Langer la formule, est un concept fonctionnel.

Ce concept fonctionnel de l'expression a deux avantages pour penser l'art et, bientôt, la danse. Il permet, d'abord, d'évacuer les questions insolubles portant sur la « chose » exprimée, et permet de plus d'accorder à l'art un statut unique dans le champ du savoir produit par l'homme sur le monde. Il n'y a plus, en effet, de « chose » exprimée à interroger, puisque l'expression est la création d'une analogie de structure entre l'œuvre et un sentiment qui n'existe pas hors d'elle, et dont elle est la seule formulation. Il n'y a plus, dans cette pensée de l'expression, de dichotomie entre deux entités aux rôles fixés – signifiant et signifié –, mais une seule réalité, la forme.

Ensuite, l'expression symbolique à l'œuvre dans l'art est mise en évidence comme un processus tout à fait spécifique, qui vient produire de manière irremplaçable une connaissance partageable entre les hommes : elle génère une « présentation objective d'une réalité subjective²⁵⁷ », et par là, une abstraction du singulier. Si le terme d'objectivation, nous l'avons dit, est assez communément associé à l'art, la notion d'abstraction, elle, semble être plus difficile à accorder avec

²⁵⁷ Susanne Langer, « L'image dynamique, quelques réflexions philosophiques sur la danse », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse, op. cit.*, p. 41.

l'idée d'une création ancrée dans le matériau propre à chaque domaine artistique, et partant de lui. Langer, de la même manière que pour la notion d'expression « logique », défend patiemment, tout au long de ses écrits, l'idée que l'art fait œuvre d'abstraction, et déjoue pas à pas la méfiance que suscite l'introduction de termes à connotation scientifique dans une pensée esthétique. L'abstraction sur laquelle elle construit ses développements est envisagée comme une *abs-traction* au sens étymologique du terme : il s'agit du processus, naturels aux êtres humains, qui les incitent à « tirer hors de » toute chose sa forme, à extraire d'un objet des traits saillants – et à en négliger d'autres. Cette phase simultanée d'extraction et de négligence est la première étape du processus :

Mettre l'accent est ce qui procure aux images contour, degrés d'intensité et autres éléments structurels. C'est le processus naturel de l'abstraction, en vertu duquel nos représentations visuelles sont rendues différentes des perceptions directes qui les ont initiées. [...] Le point intéressant ici est que le pouvoir de la pensée abstraite, celui qui joue un rôle si important dans les étapes ultérieures de l'évolution mentale de l'homme, repose sur un talent relativement primitif qui permet à la vision de conduire à l'abstraction et qui est inséparable de la nature de l'image visuelle²⁵⁸.

Le cerveau est ainsi capable de construire une représentation mentale qui, du fait même des limites de la perception humaine, est différente du véritable objet – c'est cette sélection inconsciente qui l'amène à construire une image structurée autour de quelques traits caractéristiques. L'extraction de ces traits et sa conséquence, leur prise d'autonomie par rapport à l'objet, est ce qui permet, plus tard, de reconnaître ces mêmes traits dans un autre objet, et d'établir une symbolisation de l'un par l'autre²⁵⁹ – un des plus fascinants modes de cognition du cerveau humain naît donc de son handicap perceptif. Langer décrit ainsi ce processus relativement primitif qu'est la reconnaissance de caractéristiques communes à deux entités, permettant de les signifier l'une par l'autre :

Libérée de la perception, l'image devient générale ; et dès qu'elle est en mesure de représenter quelque chose d'autre que son stimulus d'origine, elle devient symbole. Des similitudes schématiques présentes dans des images par ailleurs distinctes permettent de se rappeler un objet à travers l'image d'un autre. Ainsi, par exemple, le contour de la nouvelle lune est comme la forme incurvée d'un bateau. On peut voir la lune comme un canoë ou un canoë comme une lune. L'une ou l'autre de ces assimilations renforce la perception d'une forme. C'est cela, le processus naturel de l'abstraction²⁶⁰.

L'abstraction est ainsi la première étape du processus symbolique – et notamment du processus symbolique de l'art. Dès lors que l'œuvre d'art est pensée une entité exhibant une similitude de forme avec le sentiment humain, et que l'abstraction est envisagée comme une

²⁵⁸ « Speculations on the Origins of Speech », in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979 (first edition John Hopkins Press, Baltimore, 1962), p. 45.

²⁵⁹ Un processus permettant à terme l'apparition du langage, et qui est facilité, selon Langer, par la « surexcitation des cerveaux » produite par la danse, comme nous l'avons vu précédemment.

²⁶⁰ Susanne Langer, « Speculations on the Origins of Speech », *op. cit.*, p. 46-47.

extraction de la forme, l'art se trouve naturellement correspondre aux activités humaines requérant une abstraction :

Une œuvre d'art est un symbole ; et la tâche de l'artiste, du début à la fin, est de fabriquer le symbole. Et la fabrication de symboles requiert l'abstraction, surtout là où la fonction symbolique n'est pas conventionnellement assignée, mais où la forme présentée est signifiante en raison simplement de son caractère articulé²⁶¹.

Cette abstraction toutefois n'est pas comparable à celle qui sous-tend les procédés de construction des savoirs scientifiques – même s'il s'agit toujours, dans les deux cas, d'une extraction et d'une transcription des formes de la réalité dont nous faisons l'expérience. La différence tient à la nature de ces réalités dont l'art et la science se font les scrutateurs. La science opère dans le champ des faits et des événements observables par tous – la condition de reproductibilité d'une expérience témoigne d'ailleurs de ce domaine de définition, tandis que l'art s'attache à exprimer les vécus singuliers, la vie du sentiment qui travaille différemment chacun de nous. De ce fait, « les formes abstraites de l'art ne sont pas celles du discours rationnel, qui nous servent à symboliser le "fait" public, mais sont les formes complexes capables de symboliser la dynamique de l'expérience subjective, le schème de la vitalité, de la sentience, du sentiment et de l'émotion²⁶². » L'art a ceci de particulier qu'il s'emploie à créer des symboles de réalités qui n'appartiennent pas au champ de l'expérimentation commune, mais de l'expérience individuelle du monde ; ses opérations de symbolisation sont donc forcément différentes, et peut-être plus complexes. Les expressions de la science et du langage ont des référents aisément identifiables, car pris uniquement dans le domaine des choses (potentiellement) universellement perceptibles. Il n'y a donc, dans ces champs, aucun problème à fixer de manière arbitraire les connexions entre les choses et les signes, puisque les choses ont en quelque sorte une indépendance par rapport aux signes, une existence attestée hors de leur symbolisation. Le langage et la science expriment la forme publique du monde perçu. L'art ne jouit pas de cet accès direct à l'universel, il ne traite pas avec des objets constitués. Sa tâche consiste au contraire à révéler la forme intime du monde vécu, et cette forme intime, n'appartenant pas d'emblée à l'espace commun et n'ayant pu, par conséquent, être clairement attestée, ne peut être l'objet d'une référence arbitrairement fixée. Il faut donc, pour que nous puissions la sentir, la reconnaître et la partager, que l'œuvre nous présente directement la forme du sentiment qu'elle exprime, nous donne à voir l'intimité par sa *trans-formation* en idée. L'apparition de la forme remplace, dans la théorie de l'art de Langer, toute idée d'une reconnaissance d'éléments existants : le sentiment est donc pleinement créé par l'œuvre et, en

²⁶¹ « Abstraction in Science and Abstraction in Art », in Susanne Langer, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957 p. 176.

²⁶² *Ibid.*, p. 176-177.

retour, la fait exister en lui conférant sa structure.

Le processus à l'œuvre dans l'art est donc bien une expression logique, une symbolisation, une abstraction. Il est cependant très différent des processus opérant dans la science et ce, en raison de la nature de l'objet qu'il explore – le sentiment humain. Cet objet force à inaugurer une nouvelle pensée de l'abstraction, qui va à l'encontre du sens commun, et que nous venons de présenter – l'abstraction du singulier, qui au lieu de subsumer les entités individuelles sous un concept global, incarne leurs formes dans d'autres objets singuliers, pour mieux les discerner. Ainsi, il ne faut pas se tromper quant aux domaines d'exercice de l'art ou de la science, la dernière n'ayant pas le monopole des opérations cognitives de l'abstraction :

Tant de gens maintiennent vaillamment que l'art est concret et la science abstraite. Ce qu'ils devraient dire plus justement – et ce qu'ils veulent peut-être dire en fait – c'est que la science est générale et l'art particulier. En effet la science va de la dénotation générale à l'abstraction précise ; l'art, de l'abstraction précise à la connotation vitale, sans l'aide de la généralité²⁶³.

L'art nous offre donc un mode de cognition qu'il est seul à développer, et qui nous donne accès à une connaissance du sentiment que nous ne pourrions élaborer et partager sans lui. Cela lui confère un statut unique dans le champ du savoir produit par l'homme sur le monde – sur le monde vécu, en l'occurrence.

²⁶³ *Ibid.*, p.180.

d) Le concept d'expression, entre actualité et désuétude

Le concept d'expression élaboré par Langer semble particulièrement valorisant pour l'art. Il fait en effet de ce dernier une des grandes formes symboliques, à l'égal du langage ou de la science, arguant pour ses processus cognitifs – l'abstraction de la forme – une rigueur équivalente. De plus, la création artistique, envisagée de la sorte, possède un domaine d'expertise qu'elle est seule à pouvoir revendiquer – le langage échouant par ses généralités à rendre compte de l'expérience individuelle, et à la transformer en symbole partageable.

À ce stade, cependant, plusieurs points interpellent, et nécessitent des éclaircissements. Le rôle de la science et des mathématiques dans la pensée de Langer tout d'abord, qui tout en définissant l'expression artistique « contre » l'expression scientifique, n'a de cesse de se référer à des concepts de logique et de mathématique. Ensuite, la philosophe américaine vilipende le manque de rigueur de la majorité des ouvrages d'esthétique dans leur emploi du terme « expression » : « Dans la littérature esthétique ce mot tient une place prépondérante ; ou plutôt, tient des places prépondérantes, car il est employé dans plus d'un sens et change en conséquence de signification d'un livre à l'autre, et parfois même d'un passage à l'autre dans un même ouvrage²⁶⁴. » Ne sommes-nous pas, cependant, face à un énième concept d'expression, qui ne ferait qu'opacifier un peu plus la question au lieu de l'élucider ?

Le premier doute jeté ici, s'il se dissipe aisément, ne peut toutefois nous dispenser de quelques explicitations de références. Précisons pour commencer que l'usage de références mathématiques par Langer n'est pas, à y regarder de plus près, une contradiction – son discours ne se confond pas avec son objet. En effet, si l'art explore des processus différents de ceux de la science, cela n'implique pas qu'il faille pour les décrire renoncer aux possibilités que nous offrent le langage et les mathématiques. C'est grâce à ces dernières qu'il est devenu possible de structurer suffisamment la pensée discursive pour qu'elle soit capable d'appréhender et de décrire des processus qui lui sont fondamentalement étrangers :

Les processus d'abstraction en art demeureraient probablement toujours inconscients si nous ne savions, à partir de la logique discursive, ce qu'est l'abstraction. Ils sont intuitifs, et souvent plus réussis et plus achevés dans l'art primitif. C'est grâce à la science que nous reconnaissons l'existence de la forme pure, car dans ce cas elle est obtenue au terme d'un processus conscient et méthodique et devient au bout du compte une fin en soi pour la discipline absolument non empirique qu'est la logique²⁶⁵.

²⁶⁴ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 25.

²⁶⁵ « Abstraction in Science and Abstraction in Art » in Susanne Langer, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957, p.176-177.

Il ne faut donc pas imaginer que l'expression artistique est pensée « contre » l'expression scientifique ; si ces deux formes symboliques exhibent effectivement des modes opératoires tout à fait différents, il n'en demeure pas moins que la seconde est un adjuvant précieux pour produire un discours sur la première, et ainsi, mieux la comprendre.

La notion d'expression logique telle que conceptualisée par Langer – le fait de présenter « des liens entre des parties, des points, des qualités ou même des aspects au sein de ce tout » permettant d'être « considéré comme représentant un autre tout dont les éléments possèdent des relations analogues²⁶⁶ » – se rapproche par ailleurs de celle formulée par Leibniz. La philosophe américaine ne s'y réfère pas – elle ne se réfère d'ailleurs à aucun mathématicien ou philosophe, et semble construire sa notion à partir des seules définitions qu'elle pose – mais il existe entre les deux conceptions un air de famille. Leibniz expose ainsi sa définition de l'*expression* dans une lettre à son correspondant Arnauld :

Une chose *exprime* une autre (dans mon langage) lorsqu'il y a un rapport constant et réglé entre ce qui se peut dire de l'une et de l'autre. C'est ainsi qu'une projection de perspective exprime son géométral. L'expression est commune à toutes les formes, et c'est un genre dont la perception naturelle, le sentiment animal et la connaissance intellectuelle sont les espèces²⁶⁷.

Ou encore, de manière plus développée dans *Quid sit idea* :

« Est dit *exprimer* une chose ce en quoi il y a des rapports qui répondent aux rapports de la chose à exprimer. Mais ces expressions sont variées ; par exemple le modèle exprime la machine, le dessin perspectif exprime le volume sur un plan, le discours exprime les pensées et les vérités ; les caractères expriment les nombres, l'équation algébrique exprime le cercle ou toute autre figure : et ce qui est commun à ces expressions est que, à partir du seul examen des rapports de l'exprimant nous pouvons parvenir à la connaissance des propriétés correspondantes de la chose à exprimer. On voit ainsi qu'il n'est pas nécessaire que ce qui exprime soit semblable à la chose exprimée, pourvu que soit préservée une certaine analogie des rapports.

On voit aussi que, parmi les expressions, certaines ont un fondement dans la nature, et les autres sont en partie au moins fondées arbitrairement, comme le sont les expressions produites au moyen de sons ou de caractères. Quant à celles qui sont fondées dans la nature, elles postulent ou bien une certaine similitude, comme celle qui existe entre un grand cercle et un petit, ou entre une région et la carte géographique de la région ; ou en tout cas une connexion comme celle qui existe entre le cercle et l'ellipse qui le représente optiquement, dans la mesure où tout point de l'ellipse répond selon une loi déterminée à un point du cercle (et dans un tel cas on ne saurait représenter le cercle par une autre figure plus semblable)²⁶⁸.

Une chose expression d'une autre possède donc avec cette dernière une certaine « similitude », c'est-à-dire qu'elle présente des rapports similaires entre ses différents éléments.

²⁶⁶ Susanne Langer, « Expressiveness », in *Problems of Art*, op. cit., p. 20.

²⁶⁷ Leibniz, Lettre XXVI in *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*, trad. G. Le Roy, Paris, Vrin, 1988, p. 180-181.

²⁶⁸ Leibniz, « Qu'est-ce qu'une idée ? », trad. F. de Buzon, in *Recherches générales sur l'analyse des notions et des vérités*, Paris, PUF, 1998, p. 445.

Susanne Langer va jusqu'à prendre (volontairement ou non ?) les mêmes types d'exemples que Leibniz, illustrant ainsi son explication par le cas de la « carte ou du globe » qui exprime « la Terre²⁶⁹ », tandis que Leibniz évoque le rapport de similitude entre « entre une région et la carte géographique de la région ». Il n'y a cependant pas lieu de s'émerveiller d'un tel rapprochement, dans la mesure où l'examen de la filiation philosophique de Langer nous révèle cette parenté à travers, encore, la figure de Cassirer. Ce dernier ne développe pas en tant que telle une théorie de l'expression, mais sa démarche d'investigation de l'activité symbolique de l'esprit humain peut se comprendre aussi sous cet angle. Si la notion leibnizienne d'expression n'a guère été prolongée par des philosophies ultérieures, l'esprit qui en guide la conceptualisation a cependant été ravivé par les travaux de Cassirer – seul autre philosophe cité, ainsi, dans l'article « théorie leibnizienne de l'expression » dans le dictionnaire des *Notions philosophiques* :

L'expression est un rapport très général d'analogie structurale, caractérisé par une loi de correspondance. Idéalement, elle s'approche de l'isomorphisme. [...]

Malgré son importance dans la pensée leibnizienne, cette notion n'a pas été reprise par ses successeurs, étant plutôt remplacée par la notion plus vague de représentation. On pourrait signaler que la philosophie des formes symboliques de Cassirer est un essai de reprendre et de développer, au XX^e siècle, l'étude des espèces de l'expression, aussi bien en métaphysique qu'en sémiotique et en théorie de la connaissance²⁷⁰.

La notion d'isomorphisme évoquée ici – notion mathématique désignant, en résumé, la transformation d'un ensemble en un autre ensemble possédant la même structure algébrique – n'existe bien sûr pas à l'époque de Leibniz ; il n'est cependant pas déplacé de l'utiliser pour décrire ce dont ce dernier a eu l'intuition à travers son concept d'expression. Il est ainsi possible de voir dans ses écrits les prémices de la notion de structure telle qu'elle apparaît dans les mathématiques du XX^e siècle, formulée par le groupe Bourbaki, comme le suggère Benoît Timmermans :

Dans la note historique qui conclut son fascicule sur les structures publié en 1957, le groupe Bourbaki affirme que « toutes les structures portent en elles une notion d'isomorphisme ». La même note ajoute que la notion générale d'isomorphisme fut entrevue pour la première fois par Leibniz via l'idée de *similitude*.

Bourbaki ne fut pas le seul à lier structure et isomorphisme. En 1927, Hermann Weyl, une autre figure majeure des mathématiques au 20^{ème} siècle, déclara que « l'on peut dire que les domaines isomorphes possèdent la même *structure* ». Dans son livre *Symmetry* (1952), qui est, par ailleurs, cité par Bourbaki, Weyl semble également attribuer à Leibniz l'origine de la connexion entre structure et isomorphisme :

« Une transformation qui préserve la *structure* de l'espace [...] est dite *automorphe* par les mathématiciens. Leibniz a reconnu que c'est l'idée qui sous-tend le concept géométrique de similitude. Un automorphisme transforme une figure en une autre qui est, selon les mots de Leibniz,

²⁶⁹ Susanne Langer, « Expressiveness », *op. cit.*, p. 20.

²⁷⁰ Marcelo Dascal, « Théorie leibnizienne de l'expression » in Sylvain Auroux (dir.), *Les Notions philosophiques*, tome 1, Paris, PUF, 1990, p. 934.

“indiscernable de la première si les deux figures sont considérées en elles-mêmes”. »²⁷¹.

La notion de structure développée par Bourbaki a par ailleurs connu au XX^e siècle un succès éclatant hors des frontières des mathématiques, que cela soit en philosophie, en sociologie, en psychologie – d’où le *structuralisme* – ou encore en art. En 1962, Raymond Queneau avance à juste titre que « l’ensemble de la pensée humaine se bourbakise²⁷² ». Les écrits de Susanne Langer sur les notions de forme et d’expression sont antérieurs à ces travaux, et n’ont par conséquent pas subi leur influence. Cependant, on pourrait légitimement observer que l’insistance de la philosophe américaine sur la forme – qui « dans son sens le plus abstrait signifie une structure, une articulation, un tout résultant de facteurs mutuellement dépendants, ou plus précisément, la manière dont ce tout est assemblé²⁷³ » –, sa conception « leibnizienne » de l’expression, son utilisation permanente des concepts de transformation, d’ordre ou de relation issus de l’algèbre²⁷⁴ la posent, sinon en pionnière d’une vision structuraliste du monde – ainsi qu’est souvent perçu Cassirer –, du moins en éclairceuse méconnue d’une voie dans laquelle la seconde moitié du XX^e siècle intellectuel n’a pas hésité à s’engouffrer.

Hormis la question des références mathématiques, nous évoquions également l’intérêt discutable qu’il peut y avoir à élaborer un énième concept d’expression en esthétique – ce qui inciterait à penser que, peut-être, « l’expression » n’est tout simplement pas un *bon* concept pour interroger l’art ou la danse. Précisons tout d’abord, suite à ce que nous venons de développer, que ce concept langerien d’expression logique n’est pas si nouveau que cela, puisqu’il trouve son ancrage dans un terrain éprouvé – même si laissé de côté par l’esthétique. Cependant, le concept d’expression porté par Langer ne se retrouvant, formulé comme tel, dans aucun ouvrage esthétique, il est légitime d’interroger son statut dans l’évolution des théories de l’art, et de se demander s’il se destine à devenir aussi volatile et stérile que ceux qu’elle stigmatise.

Pour prendre pleinement la mesure de cette question, il faut revenir à la lecture de l’histoire de la pensée sous la perspective des « idées génératives », que proposait Langer dans *Philosophy in a New Key*. Les idées génératives ne sont pas des concepts clairs, ou des systèmes de pensée établis. Elles ne se situent pas encore au niveau de la formulation explicite, mais constituent plutôt les outils intellectuels et perceptifs dont nous nous servons pour formuler des problèmes qui nous occupent. Elles sont, ainsi, les termes en lesquels nous posons les questions philosophiques, termes qui trahissent des présupposés et des partis pris dont nous ne pouvons prendre clairement conscience,

²⁷¹ Benoît Timmermans, « Prehistory of the Concept of Mathematical Structure: Isomorphism between Group Theory, Crystallography and Philosophy » in *The Mathematical Intelligencer*, n°34, vol. 3, September 2012, p. 41-42.

²⁷² Benoît Timmermans, *Histoire philosophique de l’algèbre moderne, Les origines romantiques de la pensée abstraite*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 274.

²⁷³ Susanne Langer, « Expressiveness », *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁴ Comme les notions de congruence, de projection ou de translation, par exemple.

tant ils appartiennent à une *Weltanschauung* communément partagée par l'époque : « elles sont les termes dans lesquels les théories sont conçues ; elles donnent naissance à des questions spécifiques, et sont articulées uniquement sous la forme de ces questions²⁷⁵. » À un niveau plus élémentaire, les idées génératives sont globalement les cadres de pensée qui permettent, à une époque donnée, d'appréhender et de décrire le monde dont nous faisons l'expérience.

L'idée générative dans laquelle s'inscrit le problème de l'expression tel que Langer le formule est celle du « tournant symbolique²⁷⁶ », compris comme l'étude des modalités des constructions de sens entreprises par l'homme. Langer a donc pleinement conscience de se poser dans une étape précise de la philosophie et de l'esthétique, et ne renie en rien cet ancrage temporel et la forme d'éphémérité qu'il induit. L'ancrage temporel de la pensée qu'elle développe ne la discrédite nullement, selon sa perspective, dans la mesure où il convient d'envisager ces « idées génératives », ces manières de poser les problèmes, comme ce qu'il y a de plus fécond en l'état actuel du monde, de la société, et des savoirs qui y sont construits – de la même manière qu'en physique, le paradigme en vigueur est le dernier « état de la science ». Elle admet donc proposer un concept d'expression qui s'inscrit dans un horizon de questions spécifiques, correspondant à l'époque intellectuelle qui est la sienne ; ce concept est une base posée pour la découverte de limites et de paradoxes desquels naîtront de nouvelles idées génératives. Cela, néanmoins, ne revient pas à clamer un relativisme des systèmes de pensée : le concept d'expression n'est pas destiné à devenir purement et simplement caduc, mais à ouvrir de nouveaux champs de réflexion qu'il faudra appréhender en posant différemment les questions. Cela ne lui ôte rien de sa puissance d'élucidation, et le pose de surcroît comme une prémisse au développement de nouveaux terrains d'investigation.

Les précédentes acceptions du terme d'expression, diversement employées dans les ouvrages d'esthétique, ne peuvent être tout à fait placées au même niveau que le concept langerien. En effet, ces acceptions évoquées de « l'expression » ne résultent pas d'un travail de conceptualisation de la notion, mais ont plutôt été employées au gré des significations usagères du langage commun, en fonction de ce qui agréait le mieux les thèses esthétiques qui les accueillait. « L'expression » n'a donc jamais été réellement problématisée par ces systèmes de pensée, et s'est trouvée là par un hasard des jeux du langage qu'aucune investigation sérieuse n'est venue ordonner.

²⁷⁵ Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, New York, The New American Library, 1942 (1951), p. 19.

²⁷⁶ « Comme on le dit communément, la spécificité qui confère au vingtième siècle son statut philosophique réside dans le problème du langage. La nouvelle « tonalité » que Susanne Langer quant à elle reconnaît à la pensée depuis 1900 (et non uniquement la sienne personnelle) s'articule à la dimension du symbole et du symbolique. Le remaniement du symbolique supplante dès lors le paradigme des faits en tant qu'objets principaux de la connaissance, tel qu'il avait cours dans les théories de l'empirisme classique. En revanche, l'attention repose désormais à nouveau et principalement sur la conscience, ou sur ce qu'on a coutume d'appeler l'esprit humain. » Holger Schmid, « Symbole et abstraction : quelques lignes d'horizon », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.) *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 109.

Il ne faut cependant pas voir dans cette mise en évidence du manque de conceptualisation de la notion dans les ouvrages visés – que Langer ne cite d'ailleurs pas directement – un discrédit jeté sur deux siècles de philosophie esthétique. Si le concept d'expression en art ne trouve son premier vrai effort de clarification que dans la première moitié du XX^e siècle, ce n'est pas à cause d'une paresse intellectuelle des penseurs passés, mais plutôt parce qu'il s'inscrit précisément dans l'idée générative de cette époque, et répond à des questions que l'esthétique n'avait auparavant jamais senti le besoin de formuler. C'est à partir du moment où les ambiguïtés de langage sont interrogées, où la question des modes de construction du savoir est posée, que le concept d'expression acquiert un statut décisif pour la conduite des réflexions qui se placent sous l'égide de ces problématiques tutélaires. L'expression en tant que point d'interrogation appartient à l'horizon de problèmes du « tournant symbolique ».

Est-il pertinent, alors, d'explorer et d'employer aujourd'hui un concept qui se revendique d'une idée générative particulière, et que l'on peut donc juger historiquement daté ? On pourrait, tout d'abord, faire remarquer qu'il en est de même pour tous les concepts, et que ce n'est en rien un obstacle à leur fécondité – dans la mesure où l'on choisit de les appréhender non comme des astres indépendants d'une constellation éparse, mais comme des éléments interconnectés d'un réseau généalogique. Par ailleurs, l'art se distingue, dans son évolution, de la pensée esthétique qui le théorise.

La danse, en particulier, nous paraît n'avoir jamais totalement exploré et éclairci la question de sa charge signifiante, ou plutôt, l'avoir envisagée à l'aide de cadres conceptuels qui incluaient souvent une pensée non questionnée de ce que « symbole », « expression » et « sens » veulent dire²⁷⁷. Dans cette mesure, la théorie de la danse pourrait utilement se tourner vers les écrits issus de ce « tournant symbolique » de l'histoire des idées, qui a fait des dispositifs de dotation de sens son objet principal, et de la possibilité ou non de le communiquer, sa problématique essentielle. Le concept d'expression semble n'avoir pas encore déployé tout son potentiel dans le champ de la théorie de la danse, et n'être resté qu'au stade décrit par Langer – celui du « changement de signification d'un livre à l'autre ». Il est ainsi principalement utilisé à des fins mélioratives ou péjoratives, connotant l'actualité ou la désuétude, sans qu'il soit réellement possible de l'extirper de ces affects partisans. La danse, ainsi, ne s'est que peu interrogée sur son activité de construction de sens et d'expression, et lorsque cela est advenu, ce fut principalement l'œuvre de penseurs interrogeant cette modalité depuis le corps, et non depuis l'activité symbolique, restée, quant à elle, inexplorée.

Est-ce à dire que la danse est en retard d'un demi-siècle sur la pensée esthétique – voire sur

²⁷⁷ Voir Partie I 2).

les autres arts ? L'affirmation est moins iconoclaste qu'il n'y paraît, et il ne faut pas oublier que, de Noverre à Cunningham en passant par Jean Cocteau, les artisans de la danse n'ont cessé de constater et déplorer ce retard. La danse apparaît d'ailleurs, en cela, comme une pratique artistique parfaitement paradoxale. En effet, peu de champs de création semblent battre aussi fort au pouls des humeurs et des modes du moment, et restituer de manière aussi cruciale « l'être-au-monde » contemporain, alors même qu'elle déploie dans son discours des plis de pensée trahissant l'adoption de paradigmes esthétiques ailleurs dépassés.

On pourrait noter à nouveau, pourtant, que les discours encadrant la création sont prompts à s'emparer des concepts les plus récents de la philosophie ; mais cette récupération a souvent lieu dans le désordre, et n'hésite pas toujours à opérer quelques glissements de sens. Cette approximation dans l'emploi des concepts peut notamment s'expliquer par un manque de prise en compte de leur filiation problématique. Par conséquent, il est rare que les cadres conceptuels de la théorie de la danse soient transformés en profondeur par ces apports de surface. La danse et sa théorie doivent donc, pour avancer, prendre en compte les développements de la pensée qui lui est contemporaine, mais surtout, prendre en compte les moteurs successifs de son cheminement. Il ne faut pas voir dans cette suggestion une punition à infliger pour manquement au dogme de la dialectique, mais plutôt une clé possible pour débloquer certains problèmes et obsessions dans lesquels la danse contemporaine risque de s'enfermer. Réfléchir en bon ordre à la question de l'expression et de la construction du sens nous semble faire partie de ce chantier, et permettre potentiellement l'émergence de points de vue qui dépasseront les traditionnels antagonismes.

3) Corps réels et pôles de puissances virtuelles

a) Que créent les danseurs ?

A l'instar des autres arts, la danse spectaculaire est pour Langer une « forme expressive du sentiment humain », et son expressivité passe par des processus symboliques que la philosophe américaine s'est plu à décrire et à préciser. L'art propose un type de symbolisme pouvant être rapproché de celui à l'œuvre dans le rite ; la danse, à ce titre, constitue un objet d'étude spécial, charnière, pour comprendre le passage de l'un à l'autre dans les sociétés sécularisées. Du fait de la création, par le mouvement qui semble s'y soumettre, de puissances virtuelles, la danse convoque un régime de construction de sens sinon archaïque, du moins correspondant à une strate fondamentale de nos schèmes psychiques et cognitifs. Nous avons détaillé précédemment les apports de Langer à la conception de ces processus symboliques spécifiques, par la mise en évidence de l'importance de la reconnaissance de la forme et de la structure, et la théorie nouvelle – ou renouvelée – de l'expression artistique qu'elle appelait. Il convient maintenant de revenir sur cette notion, fondamentale dans la conception langerienne de la danse comme activité symbolique, de « puissance virtuelle », et sur les notions corollaire « d'illusion » ou « d'apparition ».

Précisons tout d'abord que Susanne Langer aborde l'art chorégraphique à un moment où sa théorie esthétique est déjà largement avancée et précisément formulée. De ce fait, l'examen de la danse en tant qu'art fait partie du programme que Langer s'est assigné et a annoncé dans *Philosophy in a New Key*. Elle aborde donc ce champ avec un ensemble d'outils d'analyse et de concepts opératoires déjà éprouvés dans l'examen des autres arts, en particulier celui de la musique. Il est juste cependant de reconnaître qu'elle prend aussi le soin de partir, pour construire son raisonnement, des spécificités de la danse, et des constats les plus évidents qu'elles appellent – ce type d'approche est d'ailleurs caractéristique de sa méthode philosophique. La rencontre entre cette perspective pseudo-naïve et les concepts qu'elle a précédemment forgés n'est bien sûr pas fortuite, et manifeste une problématisation orientée vers les questions esthétiques plus générales qui l'intéressent.

Lorsque Langer résume pour un public de non-philosophes sa pensée de la danse – dans « L'image dynamique – Quelques réflexions philosophiques sur la danse » –, elle insiste sur le fait que le problème de la « création » dans l'art, et de ce que cela signifie, est un des problèmes majeurs de la philosophie esthétique. Elle en vient, naturellement, à poser la question suivante à son auditoire : « Que créent les danseurs ? » Cette question s'intéresse, effectivement, aux caractéristiques spécifiques de la danse, mais est bien sûr orientée, et manifeste typiquement cette

duplicité évoquée entre approche naïve et rencontre arrangée.

Il faut noter ici que cette question, ainsi posée, est particulièrement problématique dans le champ de la danse, même si la philosophe américaine ne prend – volontairement – pas soin de le relever. En effet, c'est parce que les danseurs ne créent rien en apparence – ni toile, ni sons, ni texte, etc. – que la danse est traditionnellement si difficile à circonscrire. Son évanescence intrinsèque, à laquelle aucune trace ne peut subséquemment pallier, a empêché la notion d'œuvre de venir structurer son histoire, et du coup sa théorie, comme l'a analysé Frédéric Pouillaude dans *Le Désœuvrement chorégraphique*. Un objet qui se dérobe à la fixation, rarement identique à lui-même – on sait toute la difficulté à retrouver les répertoires anciens qui n'ont pas été transmis oralement – est une chose dont il est malaisé de parler, qui présente peu d'aspérité au discours – un objet revêche, donc, à l'analyse philosophique : « Si la danse fut absente des grands systèmes esthétiques, c'est en définitive parce que le vêtement taillé au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles était pour elle trop « petit » et trop « grand » à la fois. Endimanchée au défilé des Beaux-arts, la danse est toujours mal fagotée, simultanément flottante et engoncée²⁷⁸. » La fugacité des productions chorégraphiques, leur difficile fixation, leur confère difficilement la qualité d'œuvres – dont il est implicitement admis qu'elles sont choses s'inscrivant dans le temps, que cela soit par la durée, la répétition ou la trace. Ce manque de support au discours philosophique et catégorisant a amené les grands penseurs de l'esthétique à « l'écartier du principe de classification des arts, comme un art sans œuvre²⁷⁹. »

Langer, comme tout autre, aurait dû se heurter à ce point épineux, et négocier la difficulté que présente l'irréductibilité de la danse aux autres champs artistiques qui, eux, façonnent des « objets d'art ». Or, c'est justement autour de ce premier obstacle attendu que se cristallise l'originalité de son approche. En posant la question « Que créent les danseurs ? » – impliquant donc une réponse sous la forme : « Les danseurs créent ceci » – elle sous-entend qu'une entité, de quelque nature qu'elle soit, est créée par les danseurs, qu'une « chose » nouvelle vient à l'existence grâce à eux – ce qui n'est pas une assertion aussi neutre qu'il y paraît, comme nous venons de le voir. Elle sous-entend aussi, de ce fait, que la danse n'est pas de l'ordre de l'action mais de la production, et que les danseurs commettent un véritable acte poétique lorsqu'ils se mettent en mouvement.

Ces présupposés lui permettent de contourner les difficultés générées par l'évanescence intrinsèque de la danse, en avançant un constat apparemment simple : il y a, dans les autres arts aussi, absence de création d'éléments physiques. Elle le résume ainsi :

²⁷⁸ Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p.16-17.

²⁷⁹ Véronique Fabbri, *Danse et Philosophie, une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.66.

Pourquoi disons-nous qu'un artiste crée une œuvre ? Il ne crée pas les pigments de la peinture à l'huile, ni la toile, ni la structure des vibrations tonales, ni les mots d'une langue s'il est poète, ni dans le cas d'un danseur, son corps et la mobilité de ce dernier. Il trouve toutes ces choses et les utilise, comme un cuisinier utilise des œufs et de la farine et ainsi de suite pour faire un gâteau, ou comme un fabricant utilise de la laine pour faire du fil et du fil pour faire des chaussettes.[...] [Les danseurs] ne créent pas les matériaux de la danse – ni leur propre corps ni le tissu qui le drapé, ni le sol, ni rien de l'espace ambiant – lumière, musique, ni les forces de la pesanteur, ni aucun accessoire physique. De tout cela ils *usent* pour créer quelque chose, la danse, qui est bien au-delà de ce qui est physiquement là²⁸⁰.

Susanne Langer balaie ainsi du revers de la main la soi-disant difficulté de la non-matérialité des œuvres de la danse. Elle met en évidence le fait que, si ce dernier point constitue une difficulté pour la pensée, alors celle-ci se présente pour chacun des arts : ni le musicien, ni le peintre, ni l'écrivain ne crée les matériaux de son œuvre – sons, pigments ou mots. L'art ne crée pas des objets matériels : les pigments et la toile, par exemple, préexistent au tableau, tandis que ce qui émerge du processus de création de l'œuvre picturale est « une structure de l'espace, et l'espace lui-même est un ensemble émergent de formes, de volumes visibles et colorés. Ni l'espace ni les choses dans cet espace n'étaient dans la salle auparavant. » Cet espace pictural n'est pas une entité matérielle, mais il est pourtant le produit même de la création artistique. Cette dernière est plus qu'un agencement de matériaux existants, elle fait apparaître quelque chose de nouveau et d'irréductible à ses aspects physiques. De la même manière, si les danseurs créent bien quelque chose – comme le suppose la philosophe américaine, il faut alors que cette création soit d'une autre nature, non matérielle. C'est ainsi que Langer en vient à concevoir une de ses thèses fortes, en affirmant que les danseurs – et les artistes en général – agissent comme des créateurs d'entités « virtuelles » :

Quand vous regardez une danse, vous ne voyez pas ce qui est physiquement devant vous – des gens qui courent de tous côtés ou qui agitent leur corps ; ce que vous voyez c'est un déploiement de forces en interaction, par lesquelles la danse semble être soulevée, poussée, tirée, arrêtée ou ralentie, qu'elle soit solo ou ensemble, tournoyante comme à la fin d'une danse de derviches, ou lente, centrée sur elle-même en un unique mouvement. Un seul corps humain peut déployer devant vous le jeu entier de puissances mystérieuses. Toutefois ces puissances, ces forces qui semblent opérer dans la danse, ne sont pas les forces physiques des muscles du danseur, qui sont la cause effective des mouvements en question. Les forces que nous semblons percevoir le plus directement et de la façon la plus convaincante sont créées pour notre perception, et elles n'existent que pour elle. Tout ce qui existe seulement pour la perception et ne joue aucun rôle passif, ordinaire dans la nature comme le font les objets usuels, est une entité virtuelle²⁸¹.

L'idée que l'art produit des entités virtuelles et non matérielles autorise à penser la danse sous l'angle de la production. Cette approche permet d'envisager différemment un certain nombre

²⁸⁰ Susanne Langer, « L'image dynamique » in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 35.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

de choses, et en particulier le lien entre le danseur et la danse. En effet, dès lors que l'acte de danser se pense comme une activité productrice – dès lors qu'il se range, dans une classification aristotélicienne, du côté de la *poïesis* – la danse créée apparaît comme une chose détachée du danseur qui la produit, un objet potentiellement autonome pour la perception. Langer va même plus loin, en déclarant que lorsque les danseurs exécutent leurs pas et leurs figures, nous ne les voyons plus, nous voyons uniquement la danse qu'ils ont générée. Cette dernière ne serait donc pas une « action des danseurs », mais une apparition de forces motrices virtuelles, qui se présente comme un objet en soi pour la réflexion.

Cela déplace radicalement la problématisation de la nature de la danse, du corps du danseur vers l'image créée – d'où le nom de la conférence de Langer, « L'image dynamique ». C'est dans cette image, dans cette mise en tension dynamique de plusieurs forces « virtuellement » en présence, que réside pour Langer ce qui constitue fondamentalement la danse. Cette philosophie du mouvement dansé se démarque ainsi des approches ultérieures, évoquées dans notre première partie, par son affranchissement inaugural des corps physiques. C'est ce parti pris qui constitue, peut-être, la plus grande originalité et la plus grande radicalité de la pensée de la danse de Langer.

b) Le geste comme semblance

Affirmer de la sorte que la danse est non pas une action des danseurs, mais une entité virtuelle créée par eux, peut paraître à la limite de l'iconoclasme, dans la mesure où le qualificatif de « virtuel » semble s'opposer tout à la fois aux notions d'authenticité, de corporéité et de matérialité chères à la théorie de la danse. Il n'y a cependant rien, dans ces propositions, de fondamentalement iconoclaste, et Susanne Langer ancre au contraire ses concepts dans une tradition de la philosophie esthétique qu'il est possible de rassembler autour de la notion de « semblance », ou « *Schein* ». Le mouvement dansé est en effet, pour Langer, une semblance de geste.

Que faut-il entendre par « semblance de geste » ? Tout d'abord, la différence entre geste et mouvement est une distinction conceptuelle compliquée, et qui occupe largement la pensée de la danse. Isabelle Launay en propose la synthèse suivante :

Geste et mouvement : deux notions que la critique en danse ou l'usage commun confondent aisément par manque de conscience ou de définition nette. Pourtant ces deux termes marquent une différence de sens essentielle, porteuse de bien des enjeux. L'histoire des mots montre que le geste est un mouvement auquel s'ajoute toujours quelque chose, un sens, une fonction, une connotation, un état psychologique, une intention. En revanche, le mouvement reste marqué par une neutralité [...]²⁸².

On retrouve dans les pages que Susanne Langer consacre à la danse une distinction relativement similaire, mais qui spécifie beaucoup plus ce qui s'ajoute au mouvement pour qu'il devienne geste. La philosophe américaine tend ainsi à éliminer de la catégorie des gestes les mouvements purement fonctionnels, le terme renvoyant pour elle à un mouvement qui n'a pas vocation à réaliser une action mais à communiquer un sens, qui a pour première fonction l'expression de quelque chose (une émotion, un désir, une idée) :

Le terme « geste » est défini dans le dictionnaire comme « mouvement expressif ». [...] Il peut servir à indiquer des requêtes ou des intentions, comme lorsque des gens se font signe, ou il peut être, par convention, symbolique, comme le langage des sourds-muets, mais dans le même temps, la *manière* dont chaque geste est accompli indique généralement l'état d'esprit de son auteur : il est nerveux ou calme, violent ou doux, etc. Ou bien il peut être purement expressif, tout comme une parole peut être une pure exclamation²⁸³.

Dans la mesure où le geste, par définition, est l'expression de quelque chose, elle n'hésite pas à avancer qu'« un geste qui ne veut rien dire [...] est vraiment une contradiction dans les

²⁸² Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement » in Jean-Yves Pidoux (dir.), *La Danse art du XX^e siècle ?*, Lausanne, Editions Payot, 1990, p. 275.

²⁸³ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 180.

termes²⁸⁴ ». Le geste fait toujours sens, puisqu'il est soit le symptôme d'un état d'âme, d'une volonté ou d'une émotion, soit, lorsqu'il œuvre comme symbole d'une idée ou d'un objet, le porteur d'une signification.

L'activité de l'art de la danse consiste donc en la création de gestes, tels que définis et distingués de la catégorie plus large des « mouvements ». Ils sont « l'abstraction de base par laquelle l'illusion de la danse est produite et organisée²⁸⁵ ». Il convient d'explicitier cette formulation, en apparence un peu compliquée ; mais avant cela, on ne peut s'empêcher de remarquer le caractère quelque peu daté de l'insistance de Langer sur le geste dans la danse. Rappelons à ce titre que ses réflexions sont formulées à une époque où le mouvement « pour le mouvement » n'a pas encore été réellement exploré dans l'art chorégraphique – ou du moins, cette recherche n'a pas été ouvertement formulée et théorisée par les artistes. La « danse pure » est alors bien sûr un sujet de réflexion – comme nous le rappelions précédemment en évoquant Laban – mais ces recherches sur la « dynamique » du corps humain sont perçues comme ayant valeur *artistique* à partir du moment où elles peuvent servir une *gestuelle*. Susanne Langer, par ailleurs, n'a pas non plus été en mesure d'anticiper toutes les réflexions sur le geste qui travailleront le XX^e siècle chorégraphique, et qui ont nécessairement déporté la notion vers des horizons plus complexes²⁸⁶.

Les termes « d'illusion » et « d'abstraction de base » qui viennent caractériser, pour Langer, le geste dans la danse, sont sans doute plus intéressants à analyser, dans la mesure où ils s'inscrivent dans cette théorie générale de la semblance que nous évoquions plus haut. En effet, c'est pour la philosophe américaine le propre de l'art que de créer une « illusion²⁸⁷ » :

L'illusion primaire d'un art est une chose créée, et elle est créée à la première touche – dans le cas présent, lors du premier mouvement, accompli ou même esquissé. Le mouvement lui-même, en tant que réalité physique et donc « matérielle » dans l'art, doit subir une transformation. En quoi ? Thiess [...] a apporté la réponse : « Tout devient expression, *geste*... »
Tout mouvement dansé est geste, ou un élément dans la présentation d'un geste – [...] toujours motivé par la semblance d'un mouvement expressif²⁸⁸.

Les gestes perçus par les spectateurs de la danse sont donc des « illusions », des « semblances de mouvements expressifs ». À la différence des gestes que nous accomplissons quotidiennement, le geste dansé, s'il nous semble parfois se présenter comme un symptôme de l'état d'âme du danseur, agit comme un faux symptôme, en réalité consciemment élaboré. Pour cette raison nous pouvons dire que les gestes que crée la danse sont « virtuels », qu'ils n'ont que l'apparence de la

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 174.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 174.

²⁸⁶ Voir à ce sujet Isabelle Launay, « La danse entre geste et mouvement », *op. cit.*, ainsi que Philippe Guisgand, « Le geste créateur en danse : autour du mouvement » in *Murmure* hors-série, Lille, 2006.

²⁸⁷ Elle emploie également les termes d'apparence ou d'apparition.

²⁸⁸ Susanne Langer, *Feeling and Form*, *op. cit.*, p. 174.

spontanéité :

C'est le *sentiment imaginé* qui gouverne la danse, pas les conditions émotionnelles réelles. [...] Le geste dansé n'est pas un geste réel mais virtuel. Le mouvement du corps, bien sûr, est tout à fait réel : mais *ce qui en fait un geste émotif* est de l'ordre de l'illusion, si bien que le mouvement n'est « geste » qu'au sein de la danse. C'est un *mouvement effectif*, mais une *expression de soi virtuelle*²⁸⁹.

On peut ainsi relever que, pour Langer, il y a en réalité deux types d'« entités virtuelles » dans la danse. Tout d'abord, les forces qui semblent régir la « physique » des mouvements dansés (comme, par exemple, l'étonnante force anti-gravitationnelle qui semble régir les sauts et les déplacements de la ballerine) sont virtuelles, puisqu'elles sont une illusion créée de toutes pièces par les mouvements et les efforts effectifs des danseurs. Mais elles ne sont pas les seules : les forces du sentiment, traduites par les gestes en tant que « mouvements expressifs », sont elles aussi virtuelles, puisqu'il ne s'agit pas d'émotions, d'intentions et de désirs réellement ressentis par le danseur – tout l'art de l'interprète réside dans la création d'une parfaite illusion de ces derniers. Le geste dansé est ainsi virtuel à deux titres, et ces deux champs, les *forces physiques créées* et les *forces du sentiment créées* par la danse, ne sont justement pas sans lien pour Langer, puisqu'elles entretiennent une analogie de structure dynamique, selon les voies que nous exposions précédemment. Quant à la manière dont les mouvements effectifs et ces forces virtuelles – physiques et affectives – s'entremêlent, se causent ou se répondent, la philosophe américaine demeure relativement évasive sur le sujet :

En danse, les aspects effectifs (*actual*) et virtuels (*virtual*) du geste s'entrelacent de manière compliquée. Les mouvements, bien sûr, sont effectifs : ils partent d'une intention, et sont dans ce sens des gestes effectifs ; mais ils ne sont pas les gestes qu'ils semblent être, car ils semblent naître du sentiment alors que ce n'est en fait pas le cas. Les gestes effectifs du danseur sont en fait employés pour créer la semblance d'une expression de soi, et sont ainsi transformés en mouvement spontané virtuel ou en geste virtuel. L'émotion dans laquelle un tel geste trouve son origine est virtuelle, c'est un élément de danse, qui transforme tout le mouvement en un geste de danse²⁹⁰.

Quelle que soit la complexité de l'analyse des relations entre mouvements effectifs et gestes virtuels, et l'embarras qui en résulte, Susanne Langer tient à réaffirmer, tout au long de ses pages sur l'art chorégraphique, que l'expression de soi dont peut nous sembler relever la danse est une illusion, une « semblance ». Ces notions revêtent une grande importance dans sa pensée de l'art, à tel point que, lorsqu'elle entreprend de collecter dans un ouvrage des textes sur l'art qui l'ont inspirée, elle signale que le seul réel fil rouge qui puisse être trouvé à travers la diversité des articles est leur ancrage solide dans le concept de « semblance » (et dans celui d'« expressivité ») :

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 177-178.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 180

Certes, bien sûr, il y a un point de convergence fondamental entre ces auteurs et moi [...]. Ils adhèrent tous de manière tacite ou explicite à deux concepts de base : le concept d'expressivité, [...], et le concept de « semblance » [...]. Leur acceptation explicite de ces concepts de base, et tout particulièrement l'usage constant qu'ils en font lorsqu'ils manient les problèmes du sens de l'art, de sa structure, des valeurs esthétiques/non esthétiques, de la distance, du talent, de la technique, et bien d'autres sujets, m'apparaissent comme la plus sûre manière de corroborer la philosophie de l'art que j'ai essayé d'ériger sur ces mêmes idées fondamentales²⁹¹.

Les termes de semblance et d'illusion – fortement liés dans la pensée de Langer – n'ont pas les connotations négatives habituelles de duperie ou de mensonge, et ne doivent pas être compris à l'aune du traditionnel questionnement sur les apparences trompeuses. La filiation philosophique de Langer est sur ce point tout autre, et doit être trouvée chez Schiller, ainsi que chez Jung et Bosanquet²⁹². La « semblance » chez Langer est ainsi une prolongation et un approfondissement de la notion de *Schein* : « Schiller fut le premier penseur à voir ce qui rend le “*Schein*”, ou la semblance, vraiment important pour l'art : le fait qu'il libère la perception – et avec elle, le pouvoir de conception – de tout but pratique, et laisse l'esprit libre de s'arrêter sur la pure apparence des choses²⁹³. »

Cette phrase illustre bien le caractère positif que peut recouvrir la virtualité et la semblance de l'œuvre d'art et du rêve, en soulignant, par la référence à Schiller, non pas leur caractère mensonger et déceptif, mais plutôt leur qualité d'agent libérateur de la perception, permettant à l'imagination de se déployer, en lui permettant de reconfigurer librement les « apparences » qui se présentent à elle. C'est dans cette mesure que Schiller fait du *Schein* une sorte d'éloge paradoxal, plaçant son appréciation au-dessus de la quête de la vérité du réel²⁹⁴ :

Il y a dans la pire stupidité et la plus haute intelligence une certaine affinité en ce sens qu'elles ne recherchent toutes deux que le réel et sont complètement insensibles à la simple apparence (*Schein*). [...] l'indifférence à la réalité et l'intérêt pris à l'apparence (*Schein*) sont un véritable élargissement de l'humanité et un pas décisif accompli vers la culture. Ils témoignent d'une liberté d'ordre externe : car aussi longtemps que le dénuement impose sa loi et que le besoin harcèle, l'imagination est attachée au réel par des chaînes rigoureuses ; elle ne déploie librement sa puissance que lorsque les besoins sont satisfaits. Mais ils témoignent aussi d'une liberté intérieure, car ils nous laissent apercevoir une force qui indépendamment de tout objet extérieur se met en mouvement par elle-

²⁹¹ Susanne Langer (ed.), *Reflection on Art, A Sourcebook of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1958, p. xi.

²⁹² Si Langer, dans *Feeling and Form*, ne fait référence pour son concept de semblance qu'à Jung et à la notion schillerienne de *Schein*, elle souligne, dans *Mind*, qu'elle le tire également des réflexions esthétiques de Bernard Bosanquet : « Tout ce que, dans l'existence réelle, nous ne percevons ou n'imaginons pas, ne peut être d'aucun secours pour comprendre la nature notre sentiment. [...] Seul ce que nous voyons devant nous peut nous aider, et cela est ce que nous percevons ou imaginons, ce qui peut être uniquement une apparence immédiate ou une semblance. C'est la doctrine fondamentale de la semblance esthétique. » (Bernard Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetic*, Thoemmes Press, 1999, p. 9-10.)

²⁹³ Susanne Langer, *Feeling and Form*, op. cit., p. 48-49.

²⁹⁴ Notons, pour une bonne compréhension, que si Langer traduit *Schein* par « semblance », le terme est, dans la version française des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduit par « apparence ».

même et possède assez d'énergie pour tenir éloignée d'elle la matière qui l'assaille. La réalité des choses est leur œuvre (à elles les choses) ; l'apparence (*Schein*) des choses est l'œuvre des hommes, et une âme qui se délecte à l'apparence prend plaisir non plus à ce qu'elle reçoit, mais à ce qu'elle fait²⁹⁵.

Schiller, néanmoins, prend soin de distinguer la semblance (apparence) logique, qui elle est une falsification de la réalité, de la semblance (apparence) esthétique, pur jeu sur les formes qui n'a pas vocation à traiter de la matérialité et de la réalité des choses : « [L'apparence esthétique] seule est jeu, tandis que [l'apparence logique] est une simple imposture²⁹⁶. » Seule la première est valorisée, et constitue pour le penseur allemand l'essence de l'art. Susanne Langer reprend à son compte cette valorisation de l'illusion produite par l'art, pour en faire la pierre de touche de sa philosophie du symbolisme artistique, comme le commente Robert Innis, auteur d'une analyse de l'ensemble de l'œuvre de la philosophe américaine :

[La semblance], ainsi que le concept de symbole, joue un rôle central dans la théorie esthétique de Langer dans son ensemble. [...] Langer affirme que la semblance est ce qui est « créé », ce qui entre dans l'existence en tant que nouvelle configuration du sens charriée par le symbole artistique incarné matériellement. [...] Cette production de semblance est un processus de dissociation de l'ordinaire, une forme de « différenciation » ou de production d'altérité au sein du continuum de l'expérience et de la vie ressentie²⁹⁷.

Le concept de semblance permet à Susanne Langer d'insister sur trois points. Tout d'abord, il met en évidence le caractère non matériel de ce qui est créé dans les processus artistiques, comme nous venons de le voir. Il permet également d'envisager un lien singulier entre la réalité et l'art, qui ne soit ni un affranchissement total ni une imitation – cette dernière relèverait plus de la « semblance logique » que de la « semblance esthétique », et prêterait le flanc aux critiques platoniciennes de l'apparence trompeuse. Ce deuxième point est particulièrement important, et se trouve à la base de la notion d'expressivité qui est, selon Langer elle-même, le deuxième pivot de sa conception de l'art – de la manière que nous avons détaillée précédemment. Le concept de semblance permet enfin d'envisager un troisième point, qui justifie finalement toute la démarche prospective de la philosophe américaine, comme le fait remarquer un article d'Arthur Berndtson consacré spécifiquement à sa pensée de l'art :

Emerge un dernier avantage de l'idée de semblance. C'est au moyen de cette idée, combinée à celle de fonction symbolique, que Madame Langer assure l'unité de tous les arts, laquelle unité, en retour, soutient le caractère spécifiquement philosophique de sa discussion sur chaque art. L'unité des arts

²⁹⁵ Lettre 26 in Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992, p. 339.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 341.

²⁹⁷ Robert E. Innis, *Susanne Langer in Focus, The Symbolic Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 102-103.

n'apparaît pas immédiatement comme une évidence lorsque l'on considère les disparités radicales des médias ou des matériaux que chacun emploie, ni lorsque l'on s'intéresse aux usages différents qu'ils font, respectivement, des éléments sensibles ou symboliques. L'architecture et la musique semblent se trouver à l'opposé l'une de l'autre sur le spectre du rapport à la matière et au concret, et l'architecture et la poésie paraissent radicalement opposées quand on observe leur relation particulière au contenu symbolique et conceptuel. Mais ces différences sont transcendées dans la notion de semblance de Madame Langer, qui peut se trouver pour n'importe quel matériau artistique établi, et incorporer sensation et concept abstrait avec une aisance apparemment égale. Selon Madame Langer, le musicien crée du temps virtuel, le danseur des forces virtuelles, et l'esprit poétique crée une histoire virtuelle [...]. La désignation du contenu virtuel dans chacun de ces cas est matière à examen et controverse ; mais l'élément commun de virtualité ou de semblance paraît être un point d'entrée solide²⁹⁸.

Est ici très bien résumé le fait que la notion de semblance autorise finalement Susanne Langer à appliquer à chacun des arts une approche similaire, malgré leurs différences fondamentales. C'est ainsi que l'on peut comprendre la forme de désinvolture avec laquelle elle écarte, ou plutôt passe sous silence, le champ de problèmes qui a longtemps empêché la danse d'être considérée comme un art à l'égal des autres. En effet, dans la perspective de Langer, l'évanescence de la production chorégraphique ne la distingue en rien des autres disciplines artistiques – productrices d'objets physiques perceptibles dans la durée –, puisque le véritable fruit de l'art et des arts n'est pas à trouver dans la matérialité de ces derniers. Il relève, au contraire, du domaine de la virtualité et de la semblance. Dès lors que cet angle est privilégié, les difficultés conceptuelles tendant à faire de la danse un champ à part, difficilement explorable par la pensée, sont levées – celles, du moins, se rapportant à son impossible apparemment aux autres processus de création artistique.

²⁹⁸ Arthur Berndtson, « Semblance, Symbol and Expression in the Aesthetics of Susanne Langer » in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 14, n°4 (Jun., 1956), p. 494.

c) La notion de virtuel chez Langer

La notion de « virtuel » telle que l'emploie Langer ne doit pas être comprise à l'aune de son acception traditionnelle en philosophie, et rapportée à l'opposition actuel/virtuel. Si une opposition devait absolument être dégagée, alors il faudrait placer en regard du virtuel non pas la notion d'« actuel », mais celle de « matériel », comme nous l'avons vu précédemment. Le terme de « virtuel » est toutefois plus qu'un mot commode pour qualifier les entités non matérielles, et réfère à un concept consciemment construit, pris dans un réseau de significations et de références que Langer manie à dessein. Elle prend soin, à plusieurs endroits de son œuvre, d'explicitier ce concept, afin de se prémunir de toute fausse interprétation. On trouve son explicitation la plus longue et la plus détaillée dans « L'image dynamique – Quelques réflexions philosophiques sur la danse ». La philosophe américaine s'appuie dans ce passage sur une acception tout à fait spécifique du « virtuel », évacuant ainsi toutes les connotations que l'usage courant du mot tendrait à lui administrer :

Tout ce qui existe seulement pour la perception et ne joue aucun rôle passif, ordinaire dans la nature comme le font les objets usuels, est une entité virtuelle. Ce n'est pas irréel ; quand vous y êtes confrontés, vous le percevez réellement, vous n'êtes pas dans le domaine du rêve ou de l'imagination. L'image dans un miroir est une image virtuelle. Un arc-en-ciel est un objet virtuel. Il semble se tenir sur terre ou dans les nuages, mais en réalité il ne se « tient » nulle part ; il n'est que visible, pas tangible. Cependant, c'est un véritable arc-en-ciel, produit par les gouttelettes d'eau et la lumière pour tout œil normal qui le regarde depuis le bon endroit. Nous ne rêvons pas simplement que nous le voyons. Si, toutefois, nous croyons qu'il possède les propriétés ordinaires d'une chose physique, nous nous trompons ; c'est une apparence, un objet virtuel, une image créée par le soleil²⁹⁹.

Elle construit ainsi sa réflexion sur le sens que le terme possède en physique, et plus particulièrement en optique. Un objet virtuel en optique est un objet que nous percevons comme étant à un certain endroit, bien qu'il n'y soit pas. Cette illusion se produit lorsque nous recevons des ondes lumineuses déviées par un dispositif optique, que notre œil interprète naturellement comme des ondes émises en ligne droite, induisant ainsi « l'erreur » d'identification de la position de l'objet. Ainsi, par exemple, la personne fortement ressemblante qui se trouve derrière notre miroir, à une distance égale à celle qui nous sépare de ce dernier, est un « objet virtuel ».

Le terme de virtuel fait ainsi partie du vocabulaire courant de l'optique géométrique, et la construction des images ou des foyers « virtuels », par la prolongation théorique des faisceaux lumineux réels, s'y révèle fréquente et nécessaire. Voici quelques schémas qui permettent de mieux

²⁹⁹ Susanne Langer, « L'image dynamique – Quelques réflexions philosophiques sur la nature de la danse » in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 37.

comprendre le rôle des objets virtuels, dans les exemples simples d'un miroir plan et d'une lentille :

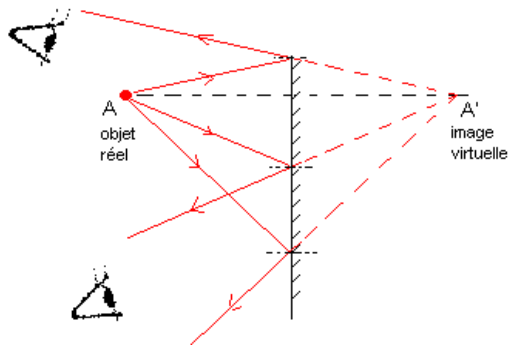


Schéma 1 : miroir plan

L'image A' est virtuelle : aucun faisceau réel (en ligne continue) ne passe par le point A'. Le point A' est construit par prolongation (en pointillés) en ligne droite des faisceaux réels.

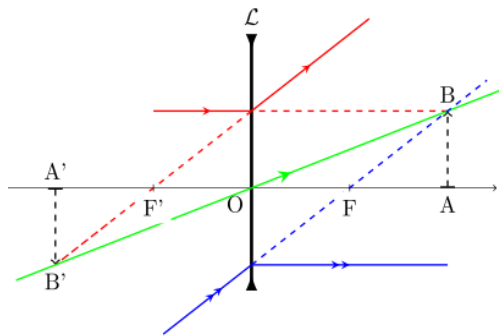


Schéma 2 : lentille divergente

Les points F et F' représentent respectivement le foyer objet et le foyer image de la lentille. Ce sont les points par lesquels passent les faisceaux perpendiculaires à la lentille. Dans ce cas, ce sont tous les deux des points virtuels, obtenus par la prolongation (en pointillés) des trajectoires des faisceaux réels. Les faisceaux perpendiculaires ne « passent » donc pas réellement par les foyers.

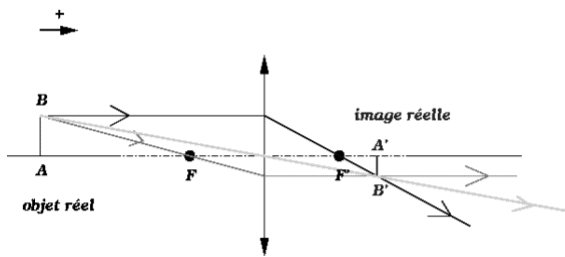


Schéma 3 : lentille convergente

Nous mettons ce dernier exemple pour montrer qu'une image n'est pas forcément virtuelle : dans le cas de la lentille convergente, l'image obtenue (A'B') en plaçant la lentille devant l'objet (AB) est réelle puisque les faisceaux passent bien par A'B'.

Le terme de virtuel est ainsi employé, en optique, dans un sens tout à fait spécifique, apparu dès la naissance de la discipline, et qui diffère fortement du sens philosophique, comme le note Marcello Vitali Rosati :

Dans *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1757) existe déjà une définition du mot virtuel dont le sens n'est pas directement lié à la signification philosophique [...] :

« Lorsque les rayons réfléchis ou rompus sont divergents, mais de manière que ces rayons prolongés iraient se réunir, soit exactement, soit physiquement, en un même point, ce point est appelé foyer virtuel ou imaginaire. »

Quand on a affaire, par exemple, à un objet se reflétant dans un miroir, l'image que l'on voit semble être un objet derrière le miroir³⁰⁰.

Il faut dans ce cas comprendre que la « virtualité » du foyer ou de l'image n'est pas qu'une affaire d'abus de la perception, et présente aussi – et surtout – une utilité dans le calcul. L'image virtuelle se présente ainsi comme la cause postulée des rayons lumineux, une cause qui, même sans

³⁰⁰ Marcello Vitali Rosati, *S'orienter dans le virtuel*, Paris, Hermann, 2012, p. 61.

être exacte du point de vue du chemin effectif du faisceau, est nécessaire pour les calculs et les tracés :

Le point d'où les rayons semblent provenir n'est pas caractérisé simplement par le fait d'être une illusion. Si l'on approfondit la définition, on se rend compte de la valeur idéale de ce point : il est le point où convergeraient les rayons si l'on prolongeait ceux-ci derrière le miroir. Il ne s'agit pas d'une projection hallucinatoire mais d'une projection idéale. [...] Cette projection a valeur d'explication. C'est seulement en prolongeant ces rayons et en identifiant le foyer virtuel que, par exemple, nous pouvons déterminer la distance de l'objet au miroir. Le foyer virtuel est donc idéalement la cause de l'image³⁰¹.

Ce dernier point est une caractéristique fondamentale de la virtualité des objets de l'optique géométrique : ils sont la cause apparente des phénomènes lumineux que notre œil perçoit mais, aussi, leur cause postulée pour le calcul – et sont à ce titre déterminants pour mener à bien ce dernier. Nous pouvons voir ainsi qu'une entité non fondée matériellement ou physiquement peut se trouver jouer un rôle effectif dans l'élucidation de phénomènes réels, et que le « virtuel » optique recoupe plusieurs notions : la non matérialité, l'illusion, mais aussi l'effectivité. Il renvoie à la fois à la causalité des phénomènes, et à leur perception. En cela, il n'y a pas tout à fait lieu de s'étonner du choix de ce terme, comme le fait Vitali Rosati :

Pourquoi les physiciens ont-ils adopté ce mot pour exprimer un concept si éloigné de son acception d'origine ? Y a-t-il un rapport entre ses significations philosophique et optique ? L'hypothèse interprétative proposée ici est que le virtuel optique dérive d'une mauvaise interprétation du virtuel philosophique, déterminée par la complexité du débat autour du rapport entre possible, réel, actuel et virtuel³⁰².

Il n'y a réciproquement, en outre, aucune raison de ne pas tirer de l'acception optique du « virtuel » des enseignements philosophiques, c'est d'ailleurs ce que fait Langer en tirant parti des spécificités de cet usage.

Si la physique a finalement opté pour le qualificatif de « virtuel » pour désigner ces foyers et images, elle aurait tout aussi bien pu choisir celui d'« imaginaire » – le terme est ainsi employé comme synonyme dans l'explication de *l'Encyclopédie* citée plus haut. À ce titre, nous pouvons également noter que l'usage d'entités postulées, n'ayant aucun fondement réel, mais trouvant une grande utilité dans le calcul, se retrouve aussi dans les mathématiques. Frappant est à ce titre l'exemple des nombres complexes, comme on les appelle aujourd'hui, bâtis à partir d'un nombre « imaginaire » : la racine carrée de -1. Il est dit « imaginaire » – il aurait aussi bien pu être dit « virtuel » – car les racines carrées de nombres négatifs *n'existent pas*. Pourtant, $\sqrt{-1}$ se révèle utile dans bien des domaines, du calcul de racines de polynômes à la modélisation mathématique du

³⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

³⁰² *Ibid.*, p. 62.

courant électrique. Pour rendre compte de ce paradoxe entre non-existence et effectivité, le mathématicien Cauchy avait qualifié $\sqrt{-1}$ de « racine symbolique », signifiant par là qu'il était permis de l'utiliser, mais qu'on devait prendre garde à ne pas l'assimiler à une racine réelle. Cet usage du terme de « symbolique » dans ce cadre est particulièrement intéressant, et le fait qu'une hésitation eut lieu, dans la nomenclature, entre « symbolique » et « imaginaire », et entre « imaginaire » et « virtuel », peut même nous éclairer quant au sens à donner philosophiquement à ces termes dès lors que l'on choisit, comme Susanne Langer, de les tisser ensemble dans un même réseau de concepts, inspiré des acceptions physiques et mathématiques.

Ce qui intéresse Langer dans le terme physique technique de « virtuel », c'est le fait qu'il décrit un phénomène de la perception tout à fait explicable, dont la solution n'est pas à trouver dans la matière. Notre œil reçoit réellement les ondes lumineuses, il *voit* donc l'objet au sens le plus strict du terme, et pourtant cet objet n'a aucune matérialité. L'image que crée la danse est de la même manière quelque chose qui n'a pas de matérialité. Néanmoins, c'est elle que nous percevons, c'est elle qui *est* la danse – et cette *vision* n'est pour Langer pas plus fantasmée que ne l'est celle d'un objet virtuel en optique. La réalité hors de toute matérialité des entités virtuelles rejoint, de manière très cohérente dans l'œuvre de la philosophe américaine, sa reprise de la notion schillerienne du *Schein*, et de l'interprétation qu'en tire Jung :

Le mot « image » est presque inséparablement lié au sens de la vue car notre principal exemple est le reflet qui nous donne une copie visible des choses à travers le miroir sans que nous puissions le toucher ou obtenir d'autre réplique sensorielle d'elles. Mais certains de ces mots alternatifs qui ont été employés pour dénoter le caractère virtuel des objets dit « esthétiques » échappent à cette association. Carl Gustav Jung, par exemple, en parle comme de « semblance ». Son exemple type d'illusion n'est pas l'image reflétée, mais le rêve ; et dans un rêve il y a des sons, des odeurs, des sentiments, des événements, des intentions, des dangers – toutes sortes d'éléments invisibles – aussi bien que des visions, et tous sont également irréels à l'aune de ce qu'est publiquement un fait. La musique entendue dans un rêve vient d'un piano virtuel manipulé par les mains d'une apparence de musicien : l'expérience toute entière est une semblance d'évènement. Elle peut être aussi vivace que n'importe quelle réalité, et pourtant il s'agit de ce que Schiller appelait « Schein »³⁰³.

Le *Schein* (que Langer traduit par semblance) a cette qualité d'entité perçue, et pourtant non matérielle :

C'est la nature elle-même qui soulève l'homme au-dessus de la réalité jusqu'à l'apparence (*Schein*) ; elle l'a en effet doté de deux sens qui ne le mènent à la connaissance du monde réel que par l'apparence (*Schein*). L'œil et l'oreille sont des sens qui refoulent loin d'eux la matière qui les assaille et éloignent l'objet avec lequel nos sens animaux ont un contact immédiat³⁰⁴.

³⁰³ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 48-49.

³⁰⁴ Lettre 26 in Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992, p. 341.

Il convient cependant de souligner que les semblances et les entités virtuelles ne sont pas de simples abus des sens, des mirages vains qui bernent nos yeux, et si Jung privilégie l'exemple du rêve par rapport à celui du miroir, c'est aussi parce que la semblance esthétique comporte une faculté supplémentaire. Elle n'est en effet illusion que dans la mesure où elle est symbole, c'est-à-dire qu'elle ne s'affranchit de la matière des choses que dans la mesure où elle permet de découvrir de ces dernières des aspects différents. Il n'y a donc pas lieu de voir entre le matériel et le virtuel, ou entre le réel et l'irréel, une opposition dialectique :

Le symbole unit dans sa nature les opposés, il unit aussi l'opposition réel-irréel parce qu'il est, d'une part, une réalité psychologique (à cause de son efficacité) et qu'il ne correspond, d'autre part, à aucune réalité physique. Il est réalité et pourtant apparence (*Schein*). Schiller insiste là-dessus et y ajoute une apologie de l'apparence (*Schein*), à tous les points de vue importante³⁰⁵.

On retrouve dans cette lecture de Schiller par Jung plusieurs points centraux de la « virtualité » optique et mathématique, et ce sont ceux qui intéressent Langer. Tout d'abord, rappelons que le virtuel, dans l'optique géométrique, définit ce qui apparaît à l'œil en lui désignant un objet qui n'a aucune matérialité. C'est pour cette raison que la philosophe américaine utilise, dans ses textes, les termes de « virtuel » et de « semblance » quasiment l'un pour l'autre. Ensuite, il y a implicitement incluse dans la notion de « virtuel » la notion d'effectivité. Ce n'est, en effet, qu'en raison de leur utilité pour le calcul ou la résolution de problèmes que l'on peut être amené, en physique ou en mathématiques, à considérer des entités virtuelles – comme on peut le voir dans l'exemple de l'optique géométrique ou dans celui des nombres complexes. Le choix par Cauchy du terme de « racine symbolique », s'il ne découle bien sûr pas d'une réflexion sur le symbole semblable à celle engagée par Jung, révèle malgré tout cette connotation contenue dans le mot « symbolique », tel qu'employé dans la langue courante : celle « d'une réalité psychologique (à cause de son efficacité) » qui ne correspond « à aucune réalité physique ». Le terme de « virtuel » – tel que Langer l'emploie, au-delà du domaine scientifique, pour le relier à une pensée globale du symbolisme – porte en lui ces qualités d'entité non matérielle, purement perceptive d'une part, et réellement effective d'autre part.

La relation entre perception et illusion, et entre effectivité et causalité, est toutefois largement problématique dès lors que l'on extrait la notion du cadre strict de ses finalités mathématiques et physiques. Comment peut-elle se comprendre, ainsi, dans le champ de la danse ? Loin d'être évitée par Langer, cette question se présente au contraire comme un point d'entrée dans sa différenciation entre art et mythe – que nous avons déjà abordée.

Si la danse œuvre, pour Langer, dans le domaine du virtuel, rappelons qu'il en va ainsi de

³⁰⁵ Carl Gustav Jung, *Types psychologiques*, trad. Y. Le Lay, Genève, Georg Editeur S. A, 1993, p. 125.

tous les arts. Chacun crée ses propres « semblances », de nature différente : ainsi, par exemple, l'objet de la peinture sera l'espace virtuel, tandis que celui de la musique sera le temps virtuel. Chaque art a pour tâche de produire l'illusion qui lui est propre, et chaque œuvre d'art réussie nous donne à voir une forme virtuelle, une semblance, tout à la fois produit et dépassement de sa matérialité. La danse génère des réalités virtuelles d'un genre particulier, qui correspondent à ces « déploiements de forces en interaction » qui, selon la description de Langer dans « L'image dynamique », semblent « soulever, pousser, tirer, arrêter ou ralentir » la danse. C'est ainsi que la danse apparaît comme le « domaine des puissances virtuelles » :

Chaque être faisant des gestes naturels est un centre de force vitale, et ses mouvements expressifs sont vus par les autres comme des signaux de sa volonté. Le caractère gestuel spontané des mouvements de danse est illusoire, et la force vitale qu'ils expriment est illusoire; les « puissances » (c'est-à-dire les centres de force vitale) en danse sont des êtres créés – créés par la semblance de geste.

L'illusion primaire de la danse est un royaume de Puissances – non pas de puissance réelle, physiquement exercée, mais des apparences d'influence et d'agencement créées par le geste virtuel³⁰⁶.

Les agents perçus – et réellement présents, du point de vue de la conscience mythique – de la danse ne sont pas, dans cette perspective, les corps physiques des danseurs, mais les centres de puissances virtuelles. Ces derniers reconfigurent l'espace réel en un espace anisotrope et polarisé dans lequel le mouvement répond aux lois d'une physique fictive – une loi physique fictive créant du *sens*. Cette reconfiguration constitue, pour Langer, la danse même.

³⁰⁶ Susanne Langer, *Feeling and Form*, *op. cit.*, p. 175.

III-1 Nouvelles lectures possibles, perspectives pratiques

La trace des motifs

Susanne Langer, comme nous l'avons vu, a articulé son investigation théorique des modalités de construction du sens à l'étude des différentes pratiques rituelles et artistiques – dont fait partie la danse. Par la conceptualisation des processus symboliques qui lui sont spécifiques, elle a offert sur cette dernière un point de vue jusque-là inédit. Pour résumer sa pensée, on pourrait dire que la danse est, selon elle, une pratique pivot dans le passage de la conscience mythique à la conscience esthétique, dans la mesure où elle produit des images dynamiques en résonance structurelle avec les formes du sentiment humain (d'un point de vue artistique), ou avec les courants de forces surnaturelles (d'un point de vue mythique) – ou bien encore, avec les deux, si l'on considère les secondes comme des extériorisations des premières. Si la danse est ainsi l'indispensable geste du rite, c'est parce que le propre de la danse est, selon Langer, la création de puissances virtuelles – ces puissances qui semblent tirer, pousser, soulever ou secouer le danseur. Ces puissances virtuelles sont générées physiquement par le corps du danseur, mais elles sont avant tout illusion, une illusion qui *est* la danse. La danse advient, pour Langer, dès lors qu'il y a apparition de ces forces fictives, qui se substituent aux forces physiques réelles – la gravité, les forces de frottement, etc. Pour la conscience mythique, ces forces ne sont pas virtuelles, mais réelles : elles sont les puissances immatérielles qui innervent le cosmos, royaume de l'invisible dans lequel la danse prend place. Dans les cultures sécularisées, les puissances à l'œuvre dans la danse sont bel et bien perçues comme virtuelles, comme le produit d'une illusion : ainsi est marqué le passage du rite à l'art. Cette observation concerne également les danses dites sociales, dans la mesure où elles aussi produisent une illusion, même plus ponctuellement ou plus sommairement qu'une danse spectaculaire exécutée par des professionnels. La danse revêt une « importance culturelle » – selon le titre d'un article de Langer³⁰⁷ – en raison de la résonance de ce royaume invisible de forces virtuellement créées avec la structure de la vie intérieure, commune à tous. Elle est ainsi, à l'instar des autres arts, une « forme expressive du sentiment humain ». Par les tensions, détente, à-coups et envols qu'elle crée dans le champ virtuel que les corps façonnent, elle est une projection de la dynamique des émotions et sensations, l'expression – au sens leibnizien du terme – des lois de notre psychisme. Si l'art chorégraphique est de cette manière un *symbole* du sentiment humain, c'est par cette capacité *d'expression* et *d'abstraction de la forme* du sentiment, (ce qui ne correspond à aucun découpage en termes de signifiant/signifié). Les affects exprimés dans l'art

³⁰⁷ Susanne Langer « The Cultural Importance of Art », in *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979 (first edition John Hopkins Press, Baltimore, 1962).

seraient de ce fait non formulables par d'autres systèmes symboliques, en particulier le langage.

C'est ainsi que l'on pourrait, donc, résumer brièvement la pensée de la danse de Langer – que nous exposons en détail dans la deuxième partie –, en lien avec sa théorie du symbolisme. Une fois ces bases théoriques posées et ces cadres problématiques rappelés, il nous paraît intéressant, désormais, de nous attarder sur une notion que nous n'avons pas encore évoquée, car elle ne correspondait pas à un élément clé de cette charpente conceptuelle. Il s'agit, bien plutôt, d'une notion un peu annexe dans les écrits de la philosophe américaine, employée comme outil pour l'analyse des cas particuliers pris comme illustrations de ses théories : la notion de « motif ». En dépit de son apparente marginalité au sein de l'entreprise programmatique de Langer, le « motif » se révèle un prisme potentiel pour l'étude de la danse, un outil profondément cohérent avec l'idée, développée par la philosophe, d'une activité symbolique se manifestant par *la reconnaissance des formes*.

Revenons un temps, pour comprendre l'intérêt de cette notion qui émaille discrètement les pages de *Feeling and Form* et *Mind*, sur l'idée d'une « correspondance structurelle » entre la forme du sentiment et l'œuvre d'art. Cette idée d'une correspondance structurelle à la base de l'expression artistique – et non-artistique dans ce qu'elle recèle de processus symboliques communs – peut passer pour relativement obscure : Langer en effet ne donne aucun exemple détaillé d'éléments ou d'œuvres de danse isomorphes à tels ou tels sentiments ou impressions. Cette absence de mise en pratique de sa théorie peut s'expliquer, tout d'abord, par la non spécialisation de Langer en danse, qui se contente de proposer dans ce domaine les pistes qu'une réflexion plus large sur l'art et le symbolisme lui a ouvertes. Cela s'explique également de manière interne à sa pensée : la philosophe américaine insiste sur le fait que le symbolisme à l'œuvre dans l'art ne fonctionne pas sur le modèle du symbolisme discursif. Dans cette mesure, il n'est essentiellement pas possible de distinguer l'état d'âme exprimé de l'œuvre elle-même – c'est justement pour rendre compte de cette intrication fondamentale entre le contenu et son support qu'elle a élaboré le concept de teneur (*import*). Si une œuvre d'art peut contenir des symboles identifiables (comme un crâne symbolisant la vanité humaine), ceux-là sont simplement des symboles discursifs intégrés dans l'œuvre³⁰⁸ qui, elle, fonctionne dans sa globalité selon un autre mode symbolique, le mode présentationnel, qui nous révèle la forme du sentiment dans la forme isomorphe artistique, nous la rendant ainsi appréhensible. C'est la raison pour laquelle il est si compliqué de pointer au sein du répertoire des œuvres chorégraphiques ou des danses populaires certains enchaînements de mouvements qui *signifieraient* ou *feraient signe* vers telle ou telle idée, émotion ou action – exception faite des danses comportant un symbolisme discursif, comme le vocabulaire aux significations fixes de la

³⁰⁸ Voir « The Art Symbol and the Symbol in Art » in Susanne Langer, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957.

pantomime ou du *bharata natyam*.

Nous ne sommes pourtant pas condamnés à regarder, de loin, les œuvres se mouvoir dans un symbolisme présentationnel inaccessible à l'analyse – c'est au contraire pour donner prise à cette dernière que Langer a élaboré ses concepts. Pour peu que l'on se départisse des schémas habituels de la *signification* ou du *symptôme* dans l'examen des créations de sens opérées par la danse, pour peu que l'on accepte également de prendre ce terme de « sens » de manière plus large que les acceptions induites par ces schémas, alors l'examen devient possible – et c'est là que la notion de « motif » peut intervenir comme outil d'analyse. Cette notion semble permettre l'application des thèses de Langer à l'étude des œuvres et des formes de danse au cours de l'histoire. C'est, d'ailleurs, une de ses ambitions que de permettre une lecture nouvelle de l'histoire de la danse, à l'aune des prolongements qui pourront être tirés de ses propositions :

Toutes sortes de formes de danse et de pratiques, d'origines, de connections avec les autres arts, et de relations entre religion et magie, qui posaient problème, deviennent claires dès lors que l'on conçoit la danse non plus comme un art plastique ou comme de la musique, ni comme la présentation d'une histoire, mais comme un jeu de Puissances rendues visibles. De ce point de vue, on peut comprendre la danse extatique et la danse animale, la valse sentimentale et le ballet classique, le masque, le mime et le carnaval orgiaque, de la même façon que la ronde funèbre solennelle ou la danse tragique du chœur grec. Rien ne peut tant corroborer la théorie de l'illusion artistique et de l'expression ici avancée, qu'une histoire de la danse faisant autorité, relue à la lumière de cette théorie [...] ³⁰⁹.

Les théories de la philosophe américaine pourraient ainsi offrir un nouveau point de vue sur l'évolution de la danse, éclairer peut-être certaines zones obscures et proposer de nouvelles hypothèses d'élucidation. Mais surtout, et ainsi qu'elle l'affirme, c'est en se plongeant au cœur de l'histoire de la danse que les thèses qu'elle formule pourraient trouver quelque accréditation, et s'enrichir de la confrontation à l'étude pratique de plusieurs cas.

Susanne Langer, comme nous l'avons dit, ne s'est pourtant guère lancée dans cette entreprise, utile pour asseoir et affiner la perspective qu'elle propose. C'est cette entreprise, cependant, que nous nous proposons de mener ici, en faisant préalablement l'effort de définir, plus minutieusement que la philosophe américaine ne le fait, le concept prometteur de « motif ». Si ce dernier n'est qu'ébauché dans ses écrits, il n'en est pas moins le seul véritable outil proposé, ou mis à disposition, pour une analyse formelle basée sur une théorie de l'art comme *symbole*. Il nous paraît à ce titre judicieux d'isoler les traits forts de cette esquisse rapidement tracée, pour ensuite la compléter et la prolonger du mieux possible, jusqu'à en dégager peut-être le concept réellement opérant qui la sous-tend. Nous tenterons de le mettre en regard de concepts voisins, voire cousins – ceux d'archétype et de *Pathosformel* – pour voir quels éclairages ils peuvent apporter, et pour comprendre en quoi le motif langerien s'en rapproche ou s'en démarque. Nous tenterons également

³⁰⁹ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 187.

de nous appuyer sur un exemple qui, des origines rituelles à la scène contemporaine, nous semble être paradigmatique d'une persistance complexe du sens et/ou de la forme au travers d'évolutions chorégraphiques pourtant très diverses : le cas de la transe. La transe, et les différents visages qu'elle a pu prendre dans l'histoire, fait à la fois figure d'origine mythique et de point limite de la danse, et parcourt et nourrit à ce titre l'ensemble des pratiques dansées. Est-ce cela, au fond, un *motif* – un nœud rémanent de création symbolique ? Dès lors que nous aurons ainsi présenté, éclairé puis développé cette notion de motif, nous pourrons examiner deux cas qui nous paraissent relever de ce que cette dernière recoupe : les motifs – presque aussi récurrents que la figure de la transe dans l'histoire de la danse tant rituelle qu'artistique – du cercle et de la marionnette. L'étude de ces motifs – qui peuvent, nous le verrons, être aussi bien géométriques que figuratifs, thématiques, ou encore posturaux – nous permettra de tracer dans l'histoire de la danse quelques diagonales, qui en retour quadrilleront plus nettement notre terrain de réflexion sur la construction du sens.

1) Créer du sens sans signifier : le rôle du motif

a) Le concept de motif chez Susanne Langer

Proust décrit en ces termes la forte impression produite sur Charles Swann par la sonate de Vinteuil, ou plus exactement, par une petite phrase répétée, avec quelques variations, au sein du deuxième mouvement de cette dernière, découverte un soir chez les Verdurin :

Mais depuis plus d'une année que, lui révélant à lui-même bien des richesses de son âme, l'amour de la musique était pour quelque temps au moins né en lui, Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification. Quand, après la soirée Verdurin, se faisant rejouer la petite phrase, il avait cherché à démêler comment à la façon d'un parfum, d'une caresse, elle le circonvenait, elle l'enveloppait, il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse ; mais en réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue, avant de connaître les Verdurin, à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate. [...]

Elle avait disparu. Swann savait qu'elle reparaitrait à la fin du dernier mouvement, après tout un long morceau que le pianiste des Verdurin sautait toujours. Il y avait là d'admirables idées que Swann n'avait pas distinguées à la première audition et qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent, dans le vestiaire de sa mémoire, débarrassées du vêtement uniforme de la nouveauté. Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. [...] Elle reparut, mais cette fois pour se suspendre dans l'air et se jouer un instant seulement, comme immobile, et pour expirer après. Aussi Swann ne perdait-il rien du temps si court où elle se prorogeait. Elle était encore là comme une bulle irisée qui se soutient ; tel un arc-en-ciel, dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme un n'avait pas encore fait : aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter³¹⁰.

La petite phrase de la sonate de Vinteuil permet à Swann de découvrir la force des motifs musicaux, « idées d'un autre monde », que nulle description verbale ne saurait correctement traduire, et qui pourtant confèrent aux œuvres leur force, mais aussi leur direction, leur sens, leur raison d'être. La phrase passe ainsi pour une « mystérieuse entité », une créature d'un autre ordre et pourtant bien vivante, à propos de laquelle Swann « n'avait pas tort de croire qu'elle existât réellement³¹¹ ». On retrouve dans les pages de *Mind* la citation d'une description par le compositeur Ernst Toch d'un motif musical de la Seconde Symphonie de Brahms, qu'il peut être intéressant de rapprocher de l'impression produite sur Swann par la sonate de Vinteuil :

³¹⁰ Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, p. 343-346.

³¹¹ *Ibid.*, p. 345.

Un excellent exemple du singulier caractère de vie est la transformation d'une petite ligne de basse récurrente en un grand motif, qu'Ernst Toch cite dans la Deuxième Symphonie de Brahms (opus 73). En lien avec ce basculement audible du sens, il dit : « Toute combinaison de quelques tons est apte à devenir un motif et ainsi, pénétrer et nourrir le tissu cellulaire d'une composition, en émergeant ici puis en disparaissant là, en donnant et en recevant soutien et signification tour à tour... Il vit par la répétition et pourtant il est constamment en pleine métamorphose ; métamorphe, polymorphe, opalescent en soi, il absorbe la teinte, la saveur, l'ambiance même de l'environnement dans lequel il est intégré. Mais par-dessus tout, il crée et nourrit le mouvement, le mouvement, le mouvement, *l'essence même de la vie...* » [...] Il sert à créer les éléments les uns après les autres – mouvement, suspension du mouvement, rappel, attente, ouverture, soutien, clôture – ce que vous voulez. Dans le mouvement fourni, après quelques soixante mesures où il « émerge ici puis disparaît là », il fait une apparition finale en tant que thème ; « *Lui, le petit motif (motif), dit Toch, devient le mobile (motive), la force motrice, le MOTEUR* »³¹².

L'étrange impression produite par les motifs musicaux provient du caractère vivant qu'ils confèrent aux œuvres, au mouvement qu'ils impriment à l'ensemble, et à l'attente qu'ils génèrent chez l'auditeur, façonnée par les « mouvement, suspension du mouvement, rappel » des notes, accords et silences constituant le thème érigé au rang de « mobile » puis de « moteur ». À ce stade, aussi bien pour Proust que pour Toch, plusieurs qualités caractérisent sans conteste le motif musical, tel que le révèlent la sonate de Vinteuil ou la symphonie de Brahms : la vie dont il imprègne le morceau au rythme de ses rappels et disparitions, la manière qu'il a d'embuer de sa qualité affective tout l'ensemble, sa capacité à se métamorphoser tout en restant reconnaissable, et enfin le rôle moteur qu'il joue en son sein, jusqu'à se constituer en principe directeur et raison d'être de l'œuvre. Si Langer prend comme exemple clé, dans *Mind*, le motif musical pour illustrer le rôle vitalisant du motif dans une œuvre d'art, ce n'est toutefois pas dans la musique qu'elle puise électivement les illustrations de la fonction du motif. Au contraire, la diversité des domaines dans lesquels elle prend ses exemples – musique, danse, arts plastiques – lui permet d'insister sur les spécificités qu'elle tend à retenir du motif dans l'art en général, entendu comme semblance.

La première de ces spécificités concerne le rôle du motif dans l'élaboration de la semblance de forme vivante que doit créer l'œuvre d'art pour remplir son office. Si nous n'avons pas entièrement explicité la notion de « forme vivante » chez Langer, il convient d'établir, pour en résumer les principaux traits, qu'elle se rapporte encore une fois aux idées esthétiques développées par Schiller – l'art est semblance (*Schein*), et semblance de vie. L'œuvre d'art, « forme expressive du sentiment humain », produit une illusion, une « semblance » qui est structurellement en résonance avec le sentiment humain ; pour cela, elle génère une rythmicité et une dépendance des éléments avec le tout qui font écho aux processus vitaux qui nous animent et que nous ressentons :

La forme vivante, dès lors, est en premier lieu une forme dynamique, c'est-à-dire, une forme dont la

³¹² Susanne Langer, *Mind : An Essay on Human Feeling*, vol. I, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, p. 201-202.

permanence est en fait un schème de changements. Deuxièmement, elle est organiquement construite ; ses éléments ne sont pas des parties indépendantes, mais des centres d'activité interconnectés, interdépendants – c'est-à-dire des organes. Troisièmement, tout le système trouve sa cohésion dans des processus rythmiques ; c'est là l'unité caractéristique de la vie. [...]

Si l'art est, comme je le crois, l'expression de la conscience humaine en une seule image métaphorique, cette image doit d'une certaine manière parvenir à constituer la semblance de la forme vivante. Tous les principes que nous venons d'envisager doivent avoir leurs analogues dans ceux de la création artistique. C'est effectivement le cas. Mais [...] l'art a ses propres lois, qui sont les lois de l'expressivité. Ses propres éléments sont tous des formes créées, non des ingrédients matériels ; de tels éléments ne peuvent être comparés à des facteurs physiques, ni leurs fonctions à des fonctions physiques. Seul leur produit – la forme expressive, l'œuvre d'art – a des caractéristiques reliées symboliquement à celles de la vie elle-même.

Il y a d'innombrables moyens dans les arts visant à créer ou à mettre en valeur la « forme vivante ». [...] Si nous considérons même les formes les plus élémentaires des arts plastiques – disons un dessin purement décoratif, une ligne ondulante qui décore le bord d'un pot, un motif (*pattern*) répété sur une étoffe – on dit que la ligne, qui est stationnaire, « court » le long du bord [...] ³¹³.

Si Langer évoque pour l'art « d'innombrables moyens » de créer des formes vivantes, il est à noter, comme nous le faisons remarquer précédemment, qu'elle ne s'est jamais lancée dans l'étude détaillée de ces moyens, qui nécessite une exploration technique de chaque art que la philosophe américaine n'a pas entreprise – hormis pour la musique, à laquelle quelques annexes techniques sont consacrées. Elle nous livre cependant un exemple tiré des arts décoratifs, celui d'un motif (*pattern*³¹⁴) répété, scandant la surface dessinée d'un rythme qui contribue à donner une impression de vie. Les arts décoratifs sont en fait l'exemple canonique qui lui sert à introduire et à définir la notion de motif dans *Feeling and Form* :

Les formes fondamentales qui apparaissent dans les arts décoratifs de toute époque et de toute race – par exemple le cercle, le triangle, la spirale, les parallèles – sont connues comme des *motifs* de dessin (*motifs of design*). Elles ne sont pas des « œuvres » d'art, ni même des ornements en elles-mêmes, mais elles se prêtent à la composition et encouragent ainsi la création artistique. Le mot *motif* exprime cette fonction : les motifs sont des outils d'organisation qui donnent à l'imagination de l'artiste un lieu où commencer et « motivent » ainsi le travail, dans un sens parfaitement naïf. Ils lui permettent d'avancer et guident sa progression³¹⁵.

On trouve dans ce passage la définition la plus claire donnée par Langer du concept de « motif ». Nous verrons plus tard, cependant, que la notion implique des perspectives et s'enchevêtre avec des concepts plus complexes encore que ce que cette description relativement simple laisse à penser. Le motif est donc, avant tout, un principe d'organisation : un principe d'organisation de l'œuvre elle-même d'abord, à laquelle le motif, en se répétant et en réglant l'agencement des autres éléments autour de lui, confère une semblance de « forme vivante »,

³¹³ Susanne Langer, « La forme vivante », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 56-58.

³¹⁴ Même si la traduction française peut proposer pour *pattern*, *motif* et *design* le même vocable – « motif », il ne faut pas les confondre. Pour cette raison, nous mettons chaque fois entre parenthèses le terme anglais.

³¹⁵ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 69.

d'organisation organique. Il est ensuite un principe d'organisation de l'imagination de l'artiste, un élément déclencheur du processus de création, qui va guider la mise en œuvre de l'idée artistique. Ces deux facettes du motif se répondent profondément, même si Langer n'a pas poussé la conceptualisation de la notion qu'elle propose jusqu'à l'explicitation franche de ce rapport. Notons toutefois que ce concept ébauché de « motif », sur lequel elle s'appuie dès qu'il s'agit d'entrer plus avant dans l'analyse des formes expressives que sont les œuvres d'art, n'est pas radicalement nouveau, et s'inscrit dans une tradition esthétique qui ne se prête pas spécialement à la controverse. On trouve ainsi dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Etienne Souriau une définition relativement similaire :

Or, *motivus* désigne, en latin, « ce qui meut ». Le motif d'un décor ornementé, le motif, paysage où va le peintre, le motif (mélodique, harmonique, rythmique) qui est réputé conférer à une pièce de musique son allant, son allure ou son unité, paraissent avoir ceci de commun avec le motif (psychologique) d'un comportement, ou le motif (juridique) d'un arrêt, qu'ils impriment au contexte au sein duquel ils agissent une orientation, une direction, un but. On peut donc donner au motif en esthétique une définition générale : c'est l'idée directrice qui entraîne le développement de l'œuvre et la pousse vers la réalisation de sa nature³¹⁶.

L'originalité de Langer tient plutôt à la place, qui se dessine en creux, de ce concept de motif dans sa pensée de l'art. Elle cite par exemple le motif au rang des concepts clés dont une philosophie de l'art cohérente ne peut faire l'économie (lors de la conférence grand public « L'image dynamique – Quelques réflexions philosophiques sur la danse »), aux côtés des concepts d'apparition, d'expressivité, de sentiment ou de transformation³¹⁷ – indiquant par là les concepts clés de sa philosophie de l'art. La notion de motif, même si elle est, en rapport à la totalité des pages écrites par Langer, peu thématifiée, s'inscrit donc au rang des pivots de sa pensée, et à l'endroit plus spécifique de son articulation avec l'étude concrète des œuvres et de l'histoire de l'art.

On la retrouve, par ailleurs, tout spécialement évoquée dans les pages consacrées à la danse : ainsi mentionne-t-elle, en vrac, le motif du solo dans la danse moderne³¹⁸, celui de la marionnette³¹⁹, les gestes imitant les animaux³²⁰, les motifs mythiques de la danse sacrée grecque³²¹, un tremblement des mains et des doigts³²², un mouvement des hanches³²³... Cette diversité peut

³¹⁶ Daniel Charles, Anne Souriau, article « Motif », in Etienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, p. 1090-1091.

³¹⁷ Voir Susanne Langer, « L'image dynamique – Quelques réflexions philosophiques sur la danse », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse, op. cit.*, p. 33.

³¹⁸ Susanne Langer, *Feeling and Form, op. cit.*, p. 181.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*, p. 193.

³²¹ « Principles of Art and Creative Devices », in Susanne Langer, *Problems of Art, op.cit.*, p. 121.

³²² Susanne Langer, *Mind, op. cit.*, p. 202.

³²³ *Ibid.*, p. 220

dérouter, faire perdre de vue ce que la philosophe américaine entend par motif, la problématique dans laquelle s'inscrit cette notion, et les enjeux de sa formulation et de son usage. Figurent en effet dans la liste non exhaustive ci-dessus des motifs de nature figurative, gestuelle ou posturale, propre à une œuvre ou traversant au contraire tout un courant artistique. On retrouve, dans les exemples tirés d'autres champs artistiques, une semblable diversité, ce qui rajoute à la complexité rencontrée dès lors qu'on cherche à cerner ce qu'est précisément un motif, comme le note Robert Innis :

Langer débute sa discussion en notant que les formes fondamentales qui apparaissent dans les arts décoratifs sont des *motifs* de dessin. [...] la combinaison du dessin (*design*) avec les éléments *picturaux* permet de faire exister une tension complexe au cœur de l'art visuel qui empêche l'art de n'être jamais qu'une simple copie d'impressions visuelles directes. [...] La description systématique des objets absorbe et transforme les vieux outils décoratifs. Avec le temps, en fait, les objets représentés deviendront eux-mêmes des « motifs », ajoutant ainsi un autre niveau de complexité³²⁴.

Il faut comprendre cette mise à niveau des motifs tout aussi bien géométriques que picturaux dans le contexte d'une des thèses principales défendues par Langer, à savoir que l'art est en premier lieu un *révélateur de formes*, qu'il transpose dans la forme artistique isomorphe. Dès lors, ce n'est pas parce qu'il figure tel ou tel animal ou tel ou tel arbre que le motif pictural, ou figuratif, agit au sein de l'œuvre en tant que *motif*, mais parce qu'il est l'extraction, au sein du flux des données perceptibles du monde environnant, d'une *forme*, qui transposée dans l'espace virtuel de l'œuvre devient elle-même un élément formel de la *forme* artistique – une idée qui par ailleurs se retrouve, encore une fois, chez Schiller, mais aussi chez Goethe. Le paradigme esthétique contre lequel s'érige cette conception de la création artistique est d'abord celui de l'imitation comme impulsion fondamentale de l'homme à l'origine de l'art. Le motif, en tant que principe organisateur de l'œuvre et de son processus de création, se présente ainsi comme la démonstration de la prévalence de l'abstraction et de la reconnaissance des formes sur l'élan mimétique :

La décoration, basée sur des formes quasi-géométriques que notre intuition spatiale considère comme « agréables », et guidée par un intérêt pour les continuités ressenties, les rythmes et les dynamiques émotionnelles, est un ordre de forme expressive simple mais pur et abstrait. Lorsque les dessins incluent des éléments picturaux – chiens, baleines, visages humains – ces images sont simplifiées et distordues librement de manière à intégrer le reste du schème (*pattern*). Leur rendu graphique n'est jamais une copie directe d'impressions visuelles mais plutôt la formulation, la mise en forme, la définition de ces impressions elles-mêmes en fonction de principes d'expressivité ou de forme vitale : c'est d'emblée une symbolisation. Mais une fois que la suggestion des objets a été suivie, l'intérêt pour la représentation permet à l'art de dépasser ces motifs élémentaires ; une nouvelle méthode d'organisation émerge – l'adaptation des anciens dispositifs décoratifs au rendu systématique des objets.

[...] Des siècles durant, en Europe et en Asie, le dessin et la peinture ont évolué principalement en se structurant autour de la représentation ; et, étant donné que dans le dessin décoratif l'on parle de

³²⁴ Robert E. Innis, *Susanne Langer in Focus, The Symbolic Mind*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2009, p. 120-121.

zigzags et de cercles comme de « motifs », nous appliquons désormais le terme de « motif » à ce qui est représenté au moyen des lignes et des contours.

Mais peu importe le nombre de possibilités ouvertes à l'imagination de l'artiste permettant de représenter les choses, l'imitation n'est jamais le dispositif principal d'organisation. Le but de tous les arts plastiques est d'articuler la forme visuelle et de présenter cette forme – si immédiatement expressive du sentiment humain qu'elle semble chargée de sentiment – en tant qu'unique, ou du moins capital, objet de perception³²⁵.

Langer tient un discours similaire sur la danse, et ne tient pas l'imitation (telle qu'on peut la reconnaître à l'ouvrage dans les danses animalières, par exemple) pour le principe directeur du processus chorégraphique.

De la même manière, le motif est une notion mise en avant pour détourner toute lecture lexicale des éléments individualisables d'une œuvre d'art. Si, comme nous venons de le voir, la philosophe américaine souligne le fait que le motif n'est en rien une copie d'un élément singulier du réel, elle souligne également que le motif ne donne prise à aucune lecture de l'œuvre qui prendrait ses composés comme autant de signes, trahissant les drames du théâtre privé de la conscience de l'artiste. Le motif n'est pas le symptôme permettant d'établir le diagnostic de l'état affectif de l'auteur de l'œuvre, ou s'il peut accessoirement l'être, cette considération se situe en dehors de la sphère de l'appréciation esthétique³²⁶. C'est à ce titre qu'elle insiste pour désigner comme *motifs* certaines figures ou thèmes récurrents, insistant, par là, sur le fait qu'ils ne sont que des artifices de l'art, des « principes d'organisation » au service de l'œuvre, et non des cris du cœur ou des obsessions personnelles d'un artiste en mal d'extériorisation. Le solo, cette « figure singulière de la modernité³²⁷ », doit être ainsi perçu :

Dans la soi-disant « danse moderne », le danseur semble présenter ses propres émotions, c'est-à-dire que la danse est un autoportrait de l'artiste. La personnalité ainsi créée porte son nom. Mais l'autoportrait est un motif, et bien qu'il soit le motif le plus populaire des danseurs solistes aujourd'hui, et qu'il est devenu le fondement d'une école toute entière, il n'est pas plus nécessaire à la « danse créative » que n'importe quel autre motif. Une danse tout aussi bonne peut être accomplie par d'autres moyens, par exemple en simulant la connexion nécessaire des mouvements, c'est-à-dire l'unité mécanique des fonctions, comme dans *Petrouchka*, ou en créant la semblance d'un contrôle extérieur, avec le motif de la « marionnette » dans toutes ses variétés et tous ses dérivés. Ce dernier dispositif a eu une carrière au moins aussi grande que la semblance du sentiment personnel qui est le principe structurant de la soi-disant « danse moderne »³²⁸.

Ajoutons à cela que le motif n'opère pas non plus comme un symbole discursif, comme les crânes des vanités. Ces derniers renvoient bien sûr à une signification connue, qu'il est possible de

³²⁵ Susanne Langer, *Feeling and Form*, op. cit., p. 70-71.

³²⁶ C'est, par ailleurs, le reproche que formule Langer à l'encontre des théories freudiennes sur l'art (voir notamment *Feeling and Form*, p. 240)

³²⁷ Sur la récurrence de la forme du solo dans la danse moderne, voir Claire Rousier (dir.), *La danse en solo, Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre National de la Danse, 2002.

³²⁸ Susanne Langer, *Feeling and Form*, op. cit., p. 181.

formuler sans l'aide de l'image, mais ce n'est pas cette qualité signifiante établie qui peut leur conférer une fonction de motif.

Ainsi, la notion de motif est mise en avant par Langer d'abord pour s'affranchir de certaines voies d'analyse de la charge symbolique des œuvres d'art – celles qui plaqueraient sur ces dernières des schèmes signifiant/signifié, ou copie/modèle, ou les déchiffreraient comme un ensemble de symptômes des névroses de l'artiste. En cela, le concept ébauché de motif revêt une importance capitale dans la philosophie de l'art de Langer, car il se présente comme l'exemplification des mécanismes de symbolisme présentationnel. De manière cohérente avec l'idée d'une *teneur* de l'œuvre d'art qui serait une *formulation* du sentiment, qui amènerait littéralement sa *forme* à l'existence, et en serait pour cette raison inextricable, le motif n'est pas l'élément individualisable d'un vocabulaire. S'il est effectivement isolable et repérable – permettant ainsi une analyse formelle de l'œuvre d'art, dans quelque discipline que ce soit – il n'est cependant pas capable de fonctionner seul ; ce n'est qu'au sein de la globalité du symbole artistique, dans son interconnexion avec l'ensemble des autres composés, qu'il devient réellement opérant. Le motif, ainsi, participe à la construction de sens générale, et en est même le « principe d'organisation ». Il faut cependant comprendre cette fonction non en termes de signification, mais en termes de direction et d'orientation au sein de la dynamique interne de l'œuvre. Il se fait agent de polarisation du temps ou de l'espace, selon le champ artistique dans lequel il se déploie : il peut ainsi, dans un tableau, tendre l'espace pictural dans une direction. Dans une pièce musicale, il peut se répercuter sur l'ensemble des thèmes qui lui succèdent, le précèdent ou se superposent à lui, informant ainsi leur réception, et tendant l'auditeur dans une attente ou le saisissant dans une surprise que décrivent aussi bien Proust que Toch. Le motif agit comme tenseur au sein de l'œuvre, comme principe d'organisation non seulement de l'œuvre elle-même et de l'imagination de l'artiste, mais aussi de la réception du spectateur ou de l'auditeur, en lui présentant une entité – musicale, picturale, plastique, chorégraphique, etc. – *orientée*, qui se donne à lui dans un certain *sens* – à la différence du flux continu d'impressions de la réalité brute.

b) Le motif : une forme archétypale ?

Les motifs, tels que répertoriés par Langer, semblent souvent fonctionner sur le mode de la répétition. Cela peut être une répétition au sein de l'œuvre elle-même – comme pour la symphonie de Brahms –, ou encore une répétition dans plusieurs œuvres différentes – le solo dans la danse moderne –, considérant alors le motif comme un élément déjà rencontré, peut-être, dans un autre réseau d'éléments artistiques. Il est difficile cependant de donner à cet aspect un caractère déterminant, dans la mesure où la philosophe américaine ne consacre, du moins directement, aucune ligne à ce point. On sent, confusément, que la réitération du motif peut jouer un rôle dans sa fonction structurante, sans pour autant que cela soit rigoureusement conceptualisé dans la notion de motif telle qu'envisagée par Langer. Il faut, de plus, mentionner qu'elle formule quelques exemples de motifs pour lesquels la répétition n'entre pas du tout en jeu, comme le motif qu'elle observe dans le cours prodigué par José Limon à ses élèves-danseurs :

J'ai été une fois invitée à regarder José Limon faire cours à une classe de jeunes danseurs. Il a fait la démonstration d'un mouvement ascendant de la position assise au sol jusqu'à l'élévation, sur pointe, avec les bras en l'air, et il a demandé : « Qu'est-ce qui motive le geste de lever les bras ? ». Les étudiants proposèrent plusieurs réponses comme « une expression du désir », « une aspiration », « un éveil ». « Non », répondit-il : « le mouvement des hanches motive le geste de lever les bras ». Les étudiants cherchaient une motivation (*motive*) mais le maître avait demandé un motif (*motif*)³²⁹.

Le mouvement des hanches joue bien un rôle de motif au sens où l'a défini la philosophe, dans la mesure où il donne l'impression d'une cohérence organique du mouvement dans son ensemble, et participe à la création de la forme vivante que sera alors la danse. Il n'est pourtant pas fait état d'une répétition de ce mouvement de hanches, et rien n'indique non plus qu'il s'agit d'un mouvement couramment répété dans d'autres œuvres de danse. Langer, dans ce cas particulier, cherche en réalité à insister sur un autre point (une de ses thèses principales en théorie de la danse) : le fait que la danse n'est pas une expression des sentiments propres de l'interprète ou du chorégraphe. Le geste dansé n'est donc pas *motivé* par telle sensation ou telle émotion, mais trouve son *moteur* dans un élément de la danse elle-même – et c'est alors la danse *dans son ensemble*, organiquement « juste », qui se constitue en *symbole* de telle ou telle sensation ou émotion. Le motif en tant qu'élément du matériau artistique est donc le principe moteur virtuel de l'œuvre et livre ce que Langer appelle une « semblance de motivation » :

Mais lorsque l'on parle de « mobile » (*motive*) en art, le mot ne réfère habituellement pas à ce qui a motivé l'entreprise de l'artiste, mais aux relations de formes au sein de l'œuvre elle-même ; la

³²⁹ Susanne Langer, *Mind : An Essay on Human Feeling*, vol. I, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, p. 220.

variante, « motif » (*motif*), est ainsi un terme justifié, puisqu'il élimine l'ambiguïté. Un motif sert à créer une motivation (*motivation*) virtuelle. Il prépare un contexte pour plusieurs développements possibles, dont certains sont réalisés, écartant du coup leurs alternatives³³⁰.

L'artiste – le danseur – donne à voir une motivation virtuelle, une illusion d'expression personnelle par le biais du motif, qui prodigue à l'ensemble son caractère de semblance de forme vivante. Il n'est donc, sur le papier, nul besoin de répéter le motif pour que celui-ci opère, dès lors que l'élément amené à jouer ce rôle moteur est correctement connecté au reste.

Cependant, l'appréciation de la juste connexion du motif au reste des éléments, conférant à l'ensemble sa cohérence organique, semble quelque chose de difficilement évaluable ; d'autre part, Langer insiste sur le fait que la qualité de la relation que *tous* les éléments d'une œuvre entretiennent entre eux est le fondement du caractère *artistique* de cette dernière. L'interconnexion des parties, qui semblent se causer entre elles, n'est donc pas spécifique aux motifs : « Dans une œuvre d'art, aussi modeste soit-elle, le caractère singulier de la vie est toujours reflété par le fait qu'aucune partie de cette œuvre ne conserve sa qualité spécifique lorsqu'elle est isolée. Dans le dessin le plus élémentaire, les composants virtuels sont indivisibles et inséparables du tout³³¹. » Tout élément doit avoir au tout un rapport *organique*, c'est-à-dire répondant à des principes d'organisation analogues à ceux qui régissent les êtres biologiques, pour donner à l'ensemble une qualité de « semblance de forme vivante ». Ce n'est donc pas ce critère, qui concerne tous les éléments de l'œuvre, qui permet de spécifier le caractère propre et particulier du motif. Il y a là un flou conceptuel que Langer ne dissipe jamais totalement, et qui laisse la question entière : qu'est-ce qui permet de reconnaître un motif, un « principe d'organisation » dans une œuvre – si ce n'est sa répétition, en son sein ou dans d'autres travaux ? Telle que décrite par la philosophe, la fonction motrice du motif semble pourtant être recelée ailleurs. Elle se donne à voir, de surcroît, de manière relativement immédiate, puisque nous sommes capables d'identifier les motifs d'une œuvre, de percevoir directement leur puissance structurante.

Langer insiste sur ce dernier point, tenant le motif pour un élément capable d'être saisi par une forme d'intuition commune, capable d'interpeller tout le monde – ou presque. Elle précise que, de ce fait, le motif ne peut être un « symbole privé », trouvant une résonance émotionnelle dans la seule psyché de l'auteur :

Le motif, provenant souvent de sources imaginaires plus profondes que l'art lui-même, et que le sentiment entretenu à son égard par l'artiste, donne à l'œuvre ses premiers éléments de forme ; ses dimensions et son intensité, son envergure et son humeur. [...]. Mais si l'artiste choisit comme motif une image ou un événement qui ne parle qu'à lui, c'est-à-dire un symbole privé, [son] usage ne créerait aucune tension dans l'œuvre, il en créerait seulement dans son esprit, et le dispositif

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Susanne Langer, *Mind, op. cit.*, p. 200.

échouerait à réaliser son intention³³².

Le motif, pour ne pas se résumer à une image ou un événement qui ne parle qu'à l'artiste, doit alors être une image ou un événement – ou une figure, ou un geste, etc. – capable de frapper tous les imaginaires et sensibilités. Il doit être à ce titre un élément structurant non seulement de l'imagination de l'artiste mais, dans une certaine mesure, un élément structurant *potentiel*, ou enfoui, de toutes les imaginations. On retrouve là une étape clé de la formation des processus symboliques, dont Langer faisait déjà état en évoquant l'apparition du langage « grâce » aux danses exécutées en assemblée³³³ : leur partage par la communauté. Les motifs de l'art sont de ce fait des « symboles de vie », les symboles de vie issus d'une culture commune :

Mais l'on ne peut forcer l'émergence d'une vraie culture. Elle naît lorsque l'imagination s'embrase, et que les objets et les actions deviennent des symboles de vie, et que ces nouveaux symboles de vie deviennent des motifs de l'art. L'art, qui formule et fixe les voies humaines du sentiment, est toujours le fer de lance d'une nouvelle culture car la culture est l'enregistrement objectif du développement du sentiment³³⁴.

Ils fonctionnent à ce titre selon des opérations symboliques relativement primitives, non encore discursives, qui se rapportent encore au mode de pensée mythique, ne séparant pas signification et existence, intriquant ensemble l'objet et l'affect. Ce caractère « embué de sentiment » de l'objet, du lieu ou de l'événement mythique, dont il est en retour la seule véritable expression, est un mode de symbolisation singulier, que l'on retrouve dans l'art et son symbolisme présentationnel³³⁵. Le motif artistique fonctionne, selon Langer, de cette manière, avec cette qualité affective propre aux premiers « symboles de vie », tels qu'ils ont trouvé corps dans les premières représentations communes. Le stade de la conscience mythique est ainsi une phase émotionnelle du développement de l'esprit humain, comme le qualifie Langer dans le passage suivant, extrait d'un de ses *Philosophical Sketches* :

Il n'est pas impossible que l'humanité ait traversé une phase bien plus émotionnelle que ce qu'elle montre à présent, dans un temps où la survie était vraiment en jeu. La fonction de symbolisation, qui est si profondément ancrée dans nos cerveaux qu'elle débute spontanément dans l'expérience du nourrisson et dans le rêve, concentre la plus grande partie de notre activité intellectuelle. Les symboles les plus primitifs – les « archétypes », comme Dr. Jung les appelle – montrent toujours une surcharge d'émotions qui fut peut-être celle de tous les symboles, avant que ces derniers aient proliféré au point d'intellectualiser, en quelque sorte, toute la vie mentale [...]³³⁶.

³³² Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 253-254.

³³³ Voir II 1) a).

³³⁴ « Scientific Civilization and Cultural Crisis » in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979, p. 92.

³³⁵ Voir II 2) b).

³³⁶ « Emotion and Abstraction » in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1962, p. 74.

Il n'y a, dès lors, qu'un pas à faire pour rapprocher ces « symboles de vie », appelés à devenir des motifs artistiques, des archétypes jungiens. Ce rapprochement pourrait se justifier à plusieurs endroits, d'autant plus que, rappelons-le, Langer se rapporte à Jung – interprétant Schiller – pour élaborer un des concepts cardinaux de sa philosophie de l'art, le concept de semblance. Le motif artistique offre quelques échos avec le concept d'archétype, ou plus exactement de représentation archétypique, ou d'image archétypale. Il ne faut pas, en effet, confondre ces termes, même si l'on doit reconnaître qu'il se produit entre eux de nombreux glissements de sens dans les écrits mêmes de Jung. Ce dernier pose cependant clairement leur différence :

Les contenus de l'inconscient personnel sont surtout ce que l'on appelle les *complexes à tonalité affective*, qui constituent l'intimité personnelle de la vie psychique. Par contre, les contenus de l'inconscient collectif sont les « *archétypes* ». [...]

La notion d'archétype ne convient donc qu'indirectement aux représentations collectives, car elle ne désigne que les contenus psychiques qui n'ont pas encore été soumis à une élaboration consciente, donc *une donnée psychique encore immédiate*. En conséquence, l'archétype diffère sensiblement de la formule qui a subi une évolution ou une élaboration historique. [...] L'archétype représente essentiellement un contenu inconscient modifié en devenant conscient et perçu, et cela dans le sens de la conscience individuelle où il émerge³³⁷.

Avant de préciser en note : « On doit, pour être exact, distinguer entre “archétype” et “représentation archétypique”. L'archétype en soi est un modèle hypothétique, non manifeste, comme le “*pattern of behaviour*” des biologistes³³⁸ ». De manière peut-être encore plus claire, il résume dans ses « Réflexions théoriques sur la nature du psychisme » :

Les représentations archétypiques que nous transmet l'inconscient ne doivent pas être confondues avec l'archétype en soi. Ce sont des formations extrêmement variées qui font référence à une forme fondamentale non représentable en elle-même. Cette dernière se distingue par certains éléments formels et par certaines significations principielles qui ne se laissent saisir que d'une façon approximative³³⁹.

Les « formes du sentiment » de Langer, dont seul l'art est apte à transcrire la structure, ne sont pas sans rappeler les archétypes, structures de l'inconscient qui ne peuvent s'exprimer qu'à travers des « représentations archétypiques ». Il y a à cet égard une même considération de l'inaccessibilité de la psyché humaine aux chemins du symbolisme discursif, et la nécessité reconnue de dénicher les expressions de cette dernière dans des formes fonctionnant selon d'autres types d'opérations et représentations – l'art, le mythe. Langer, comme Jung – et comme Cassirer –, considère le mythe comme l'expression du rapport affectif et sensitif de l'homme aux choses qui

³³⁷ Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience*, trad. Y. Le Lay, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 24-26.

³³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³³⁹ *Ibid.*, p. 617.

l'environnement, comme la traduction de schèmes psychiques venant en retour modeler une représentation du monde. C'est là un des crédos de Jung, dont les passages sur ce sujet semblent avoir trouvé un écho chez la philosophe américaine. L'étude des mythes, et de leurs motifs – qui sont de même nature que les motifs artistiques, exception faite que nous reconnaissons à ces derniers leur caractère fictif – offre donc une voie d'accès aux structures de l'inconscient, qui demeurent, quant à elles, invisibles en soi, hors de ces formulations symboliques :

Du la grotte aux trésors des images archétypales sont extraits les éléments, les *motifs archétypaux*, de la mythologie. [...] Ainsi, dans une perspective jungienne, les *mythes* sont essentiellement des représentations élaborées culturellement à partir des contenus issus des tréfonds les plus lointains de la psyché humaine : le monde des archétypes. Les mythes représentent les structures instinctives, archétypales de l'esprit. Ce n'est pas sans tenir compte de l'histoire et de la culture qu'ils représentent ces structures, ils sont en effet élaborés culturellement et exprimés dans des termes qui correspondent à la vision du monde particulière d'une époque et d'une culture données. Tout comme les instincts humains sont universellement partagés, l'inconscient collectif est le même pour tous les êtres humains. Si les mythes présentent une aussi stupéfiante diversité, c'est en raison des manières diverses de chaque culture de représenter ces structures archétypales en des images de la psyché. La grande diversité des mythes et des images symboliques met en lumière, non un quelconque message universel ou monomythe [...] qui serait valable pour tous les êtres humains, mais plutôt une organisation instinctive humaine commune que la psychologie jungienne théorise comme étant l'inconscient collectif³⁴⁰.

La notion d'inconscient collectif est la clé de voûte de la théorie des archétypes et des représentations archétypiques. Elle est le postulat fondateur permettant de présumer que des images variées, mais comportant des motifs en commun, pointent vers une même réalité enfouie en chacun de nous, une structure psychique commune. L'hypothèse, comme le souligne Jung, est invérifiable, si ce n'est par la récurrence manifeste de certains motifs dans les représentations mythiques et artistiques, qui se distinguent précisément d'une extériorisation d'affects strictement privés par leur capacité à trouver un écho dans l'ensemble des ressortissants d'une communauté. L'inconscient collectif est ainsi la strate primitive sur laquelle la personnalité individuelle se construit :

Une couche pour ainsi dire superficielle de l'inconscient est sans aucun doute personnelle. Nous l'appelons inconscient personnel. Mais celui-ci repose sur une autre couche plus profonde qui ne provient pas d'expériences ou d'acquisitions personnelles, mais qui est innée. Cette couche plus profonde est celle que l'on désigne du nom d'inconscient collectif. J'ai choisi le terme « collectif » parce que cet inconscient n'est pas de nature individuelle mais universelle : par opposition à la psyché personnelle, il a des contenus et des modes de comportement qui sont – *cum grano salis* – les mêmes partout et chez tous les individus. En d'autres termes, il est identique à lui-même dans tous les hommes et constitue ainsi un fondement psychique universel de nature suprapersonnelle présent en chacun³⁴¹.

Susanne Langer, lorsqu'elle affirme que l'art est une forme expressive du sentiment humain,

³⁴⁰ Steven F. Walker, *Jung and the Jungians on Myth, An Introduction*, New York and London, Routledge, 2002, p. 4-5.

³⁴¹ Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience, op. cit.*, p. 23-24.

formule une hypothèse du même ordre. Elle présume qu'il existe une forme du sentiment commune à tous, et que l'art est une voie de connaissance de ces structures de la psyché et de la sensibilité humaines. Le motif, s'il peut ainsi se rapprocher de la représentation archétypique jungienne, en tant qu'élément formulant un aspect du sentiment (selon les termes de Langer), ou correspondant à un archétype de l'inconscient collectif (selon les termes de Jung), trouverait là une des explications de sa fonction motrice. Il justifierait sa capacité à diriger l'imagination de l'artiste, et à structurer l'œuvre selon un principe d'organisation qui la fera aussitôt paraître *vivante*, présentant une correspondance intuitivement ressentie avec notre vie intérieure et notre manière de percevoir le monde. Il deviendrait dès lors un élément qui, au sein de la mécanique interne de l'œuvre, jouerait un rôle équivalent à celui assumé au sein de notre psychisme par l'archétype, en tant que « forme instinctive du fonctionnement mental³⁴² ». Nous en reconnaissons immédiatement la puissance, du fait de cette résonance intime avec les schèmes clés du sentiment humain, dont ils sont l'expression la plus fidèle. En mettant ainsi en perspective la notion de motif trouvée chez Langer avec celle d'archétype, nous pouvons comprendre que la répétition ne constitue pas, au sein d'une œuvre, d'un courant artistique ou de l'histoire de l'art, une propriété en soi du motif. Elle est, plutôt, la conséquence couramment observée de cette communauté de structures psychiques qu'est l'inconscient collectif, qui trouve de ce fait, au travers de représentations variées, certaines voies d'expression privilégiées et réitérées.

Le motif, pourtant, ne peut complètement se résumer à la représentation archétypique, et comporte quelques spécificités qu'il convient de mentionner pour éviter toute assimilation abusive. Langer, par ailleurs, ne formule pas une théorie de l'art que l'on pourrait qualifier d'inscrite dans la continuité de Jung, malgré les apports de ce dernier à sa philosophie et à son étude des opérations de l'esprit humain. En ce qui concerne la danse, notons par exemple que, bien que puisant largement ses exemples, tout au long de *Feeling and Form*, dans les analyses formulées dans l'ouvrage canonique de Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, elle reproche à ce dernier de s'appuyer par trop sur la psychologie jungienne³⁴³. Une telle méfiance se comprend à l'aune de la distinction fondamentale opérée par Langer entre symbole et symptôme, et de la qualification au statut d'*œuvre d'art* en vertu de la seule fonction symbolique. L'art n'est ainsi pas le terrain de l'analyse psychanalytique, ou plutôt, il n'y a pas lieu de donner valeur esthétique à ce qui ne présente qu'un intérêt pour le diagnostic. Dans cette perspective, la philosophe américaine rejette ouvertement les analyses artistiques freudiennes, et Jung n'échappe que de justesse à ses critiques :

La littérature esthétique fondée sur la psychanalyse de Freud appartient principalement aux années

³⁴² Cité dans Steven F. Walker, *Jung and the Jungians on Myth, An Introduction*, op. cit., p. 5.

³⁴³ Voir Susanne Langer, *Feeling and Form*, p. 191.

1920. Durant ces années, C. G. Jung publia sa version plus nuancée et un peu mystique de la « psychologie dynamique » et exprima ses opinions bien plus raisonnables sur la critique de l'art qu'elle comportait. Mais admettre les « limites » d'un raisonnement ne résout toujours pas les problèmes qu'il pose si ce raisonnement s'avère être fondamentalement erroné. Les études de Freud sur le symbolisme non-discursif, et les spéculations de Jung qui en découlent à propos des archétypes, furent toutes produites dans le but de remonter à la source des symboles des rêves, qui sont des idées que l'on peut exprimer en des termes littéraux – « les pensées du rêve » que le « contenu manifeste des rêves » représente. La même chose peut en effet être déduite de tous les produits de l'imagination et des faits psychologiques intéressants seront mis en lumière par l'analyse. Tout poème ou pièce contient une somme de matériau onirique proche de pensées non formulées. Mais la psychanalyse n'est pas le jugement artistique, et les nombreux livres qui ont été écrits sur les fonctions symboliques de la peinture, de la musique et de la littérature ne contribuent en fait en rien à notre compréhension de la « forme signifiante ». La conception freudienne de l'art est une théorie du « motif signifiant »³⁴⁴.

Elle ajoute en note : « Le motif peut jouer un rôle dans l'expression artistique, comme j'essaierai de le montrer un peu plus tard. Mais sa fonction artistique n'est ni la révélation de « pensées du rêve » ni la catharsis d'émotions³⁴⁵. » Le concept d'archétype est ainsi élaboré au sein d'une problématique tout à fait différente de celle de Langer, et en cela se distingue des visées de la notion de motif, qui n'a vocation qu'à expliciter les mécanismes de construction de sens conférant à un ensemble de matériaux assemblés, de sons juxtaposés, ou de mouvements enchaînés, une semblance de forme *vivante*, et une qualité *artistique*. On retrouve toutefois, dans ces deux notions, le postulat premier d'une universalité de la forme du sentiment, ou du moins d'une de ses strates. On retrouve également l'idée d'une impossibilité à percevoir ou concevoir directement cette strate, dont la seule voie d'accès nous est offerte par les images qu'elle génère et informe dans les diverses cultures humaines. Mais ces images – et c'est là que Langer ébauche la spécificité du concept de motif – entrent en jeu dans les processus de création artistique et dans le jugement esthétique dès lors qu'elles ne font plus office, simplement, de voie d'accès vers cette couche enfouie du psychisme. Il faut, pour devenir des motifs de l'art, qu'elles se mettent à jouer le rôle de figures tutélaires pour l'imagination créatrice, de principes directeurs qui sauront, par leur nature même de symboles collectifs, conférer à l'œuvre d'art sa place dans le champ des formes perçues et ressenties de manière similaire par une communauté, capables d'être reçues et appréciées par une audience plus large que le cercle des intimes de l'artiste. Autrement dit, l'intérêt, pour Langer, réside non dans l'archétype lui-même, mais dans l'élément qui réalisera sa forme.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 240.

³⁴⁵ *Ibid.*

c) De Warburg à Cassirer, de Cassirer à Langer

Le concept de motif esquissé par Langer, s'il trouve des résonances avec l'archétype jungien, peut également trouver un éclairage intéressant dans la notion de *Pathosformel* élaborée par Aby Warburg. Cette dernière notion, résolument ancrée, quant à elle, dans une problématique artistique, est de plus largement tournée vers la danse. Cette comparaison pourra ainsi nous permettre, directement ou en creux, de formuler plus clairement certains aspects du motif qui trouveront leur pertinence dans le champ chorégraphique.

Si Susanne Langer ne fait pas directement référence à l'historien de l'art dans ses ouvrages, on sent pourtant qu'elle a attentivement lu ses écrits, dès lors qu'elle fait référence dans « L'image dynamique – Quelques réflexions philosophiques sur la danse » à la Kiwa, chambre sacrée des Indiens Hopis longuement décrite dans « Le rituel du serpent » de Warburg, et dans laquelle a lieu la danse rituelle. L'influence de la notion de *Pathosformel* – que nous allons bientôt expliciter – se fait par ailleurs ressentir par la médiation de Cassirer, lui-même fin connaisseur des thèses de l'historien de l'art, et lecteur assidu de la bibliothèque constituée par Warburg. L'idée, commune à Langer et Cassirer, d'œuvres d'art qui seraient, tout comme les mythes, des symboles du sentiment humain, et qui tireraient ainsi leurs racines communes dans les formes, archaïquement inscrites dans notre psychisme, de la « vie ressentie », n'est pas étrangère aux études warburgiennes, comme le fait remarquer William Schultz :

Cassirer fonde une part de cette idée sur la notion d'Aby Warburg de « formules de pathos » (*feeling formulas*³⁴⁶), notion qui rend compte du fait qu'une énonciation, une peinture, ou certaines situations littéraires, évoquent les mêmes émotions encore et encore, génération après génération. [...]

Ces idées servent de modèle à Langer : le sentiment mythique de la vie fournit le matériau à partir duquel l'art crée ses formes. Dans les notions de sentiment et de formes sont réunis les deux sens d'« esthétique », autrement dit ce qui est senti et ce qui a une belle forme. L'art formalise le sentiment contenu dans le mythe.

Les vues de Langer semblent assurément s'appuyer sur ces idées que Cassirer et Warburg formulent par extension de l'idée de sentiment vers un sens plus physique ou plus corporel. Plutôt que de partir de sentiments nouveaux viendraient à l'existence par le biais d'images mythiques, comme le fait Cassirer, Langer émet l'hypothèse que les mythes eux-mêmes ont une source plus profonde, dans le sentiment du corps humain, agissant comme une métaphore inconsciente de la nature et des dieux³⁴⁷.

L'influence de Warburg sur Cassirer a par ailleurs été largement commentée. Mais c'est plus spécifiquement, comme le note toujours William Schultz, dans les idées développées au sein de *La logique des sciences de la culture* que peut être trouvé un point d'ancrage pour la pensée de Langer. Cassirer s'y fait l'écho des vues de l'historien de l'art, et résume entre autres la fameuse notion de

³⁴⁶ « *Feeling formulas* » est une traduction de *Pathosformeln*.

³⁴⁷ William Schultz, *Cassirer and Langer on Myth, An Introduction*, New York, Garland Publishing, 2000, p. 295.

*Pathosformel*³⁴⁸ :

[Warburg] a montré comment l'Antiquité avait créé, pour certaines situations typiques et sans cesse récurrentes, diverses formes d'expression marquantes. Certaines émotions internes, certaines tensions, certaines solutions y sont non seulement encloses, mais en quelque sorte figées par un enchantement. Partout où se manifeste un affect de même nature, partout revit l'image que l'art a créée pour lui. Selon l'expression même de Warburg, il naît des « formules types de pathos » (*Pathosformeln*) précises qui se gravent de manière indélébile dans la mémoire de l'humanité. Et c'est à travers toute l'histoire des beaux-arts qu'il a traqué ces « stéréotypes », leur contenu et leurs avatars, leur statique et leur dynamique. Il a non seulement enrichi par là l'histoire de l'art dans son contenu, mais aussi marqué ses méthodes d'une nouvelle empreinte. [...] Forme langagière et forme artistique, pour être « universellement communicables » et susceptibles de jeter un pont entre divers sujets, doivent posséder une stabilité et une consistance internes. Mais elles doivent en même temps pouvoir évoluer ; car chaque utilisation de ces formes, puisqu'elle concerne plusieurs individus, entraîne déjà une certaine modification sans laquelle elle ne saurait être possible³⁴⁹.

Cassirer donne là un résumé de ce que l'on peut entendre par *Pathosformel*, qui s'avère relativement synthétique et complet. Warburg lui-même, dans ses différents écrits, ne donne aucune définition vraiment claire de ce qu'il entend par *Pathosformel*, et c'est au fil de ses études sur Dürer, Botticelli, les *intermezzi* florentins ou les rituels indiens qu'il faut dégager les contours de cette notion qui structure pourtant sa recherche. On doit à Ernst Gombrich³⁵⁰ le résumé le plus fonctionnel, peut-être, de la « formule pathétique » : « vocabulaire primitif de la gesticulation passionnée ». Cette notion, en effet, a été initialement élaborée pour rendre compte de la nouvelle manière *all'antica* développée par les artistes de la Renaissance, reprenant de l'époque antique ses attitudes gestuelles et ses marqueurs figuratifs de l'émotion. C'est ainsi, par exemple, que le groupe du Laocoon fait office de *Pathosformel*, de figure emblématique de la douleur, de l'horreur et de la lutte. On retrouve la même attitude gestuelle dans plusieurs œuvres de la Renaissance, des fresques de la chapelle Sixtine de Michel-Ange jusqu'à la représentation, par exemple, du *suicide de Caton* par Domenico Beccafumi. Mais les formules types du pathos débordent de ces époques et espaces artistiques, elles impriment leur marque sur d'autres formes dans des cultures éloignées, telle la ligne serpentine qui se retrouve aussi bien dans le serpent réel manipulé lors de la danse rituelle des Indiens Hopis, que dans le groupe du Laocoon lui-même, ou encore dans l'Intermède, dansé à l'occasion des noces princières florentines en 1589, montrant la lutte d'Apollon et du serpent Python, et plus généralement dans les traits zigzagant des œuvres renaissantes, « la ligne serpentine au moyen de laquelle les artistes de la Renaissance ont traduit la figure en mouvement³⁵¹ ». Leur caractéristique principale n'est pas de nous livrer le symbole clair de telle ou telle passion, mais de

³⁴⁸ Diversement traduit dans les écrits français par « formule type de pathos », « formule du pathos », « formule pathétique », ou encore conservé en allemand.

³⁴⁹ Ernst Cassirer, *Logique des sciences de la culture*, trad. J. Carro, Paris, Editions du Cerf, 1991, p. 211-212.

³⁵⁰ Auteur de l'essai sur Warburg : *Aby Warburg : an Intellectual Biography* (1970).

³⁵¹ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 211.

véhiculer une charge affective plus forte que celle de la *storia*, du récit illustré par le tableau, en ressuscitant des formes archaïques gestuelles qui remuent confusément une multitude de sentiments, indéchiffrables complètement. En cela, on peut établir un lien avec la démarche psychanalytique, et Warburg revendiquait justement le projet d'une « psycho-histoire », tissant ensemble les représentations de l'art et les symptômes gestuels des schèmes psychiques primitifs :

La *Pathosformel* faisait accéder l'histoire de l'art à une dimension anthropologique fondamentale – la dimension du *symptôme*. Le symptôme ici devra s'entendre comme *mouvement dans les corps*, un mouvement qui fascinait Warburg non seulement parce qu'il le voyait « agité de passions », mais encore parce qu'il le jugeait « dépourvu de volonté ». Gertrud Bing aura parfaitement rendu le sens de la quête warburgienne en disant que les *Pathosformeln* sont à considérer comme les expressions visibles d'états *psychiques* que les images auraient, pour ainsi dire, fossilisés. [...] Mais Warburg dépassait d'emblée la notion « iconographique » du symptôme propre à la clinique des aliénistes du XIX^e siècle : il avait compris que les symptômes ne sont pas des signes (les *sēmēia* de la médecine classique) et que leurs temporalités, leurs nœuds d'instant et de durées, leurs mystérieuses « survivances », supposent quelque chose comme une *mémoire inconsciente*. C'est donc [...] vers Freud qu'il faut se tourner pour comprendre quels fondements métapsychologiques pourraient être donnés à la « psycho-histoire » revendiquée par Warburg³⁵².

Si Warburg s'intéresse à la psychanalyse freudienne, rien ne permet en revanche d'établir un lien direct entre son entreprise iconologique et les travaux de Jung. Ne peut-on, cependant, mettre en regard les concepts de *Pathosformel* et d'archétype, et envisager la *Pathosformel* comme une image archétypale spécifique, actualisant le schème psychique dans le mouvement du corps, et dans sa représentation ? Laissons en l'état l'hypothèse d'un tel rapprochement, pour revenir au motif de Langer. La « formule pathétique » nous semble trouver quelques échos dans le concept langerien de motif, dans la mesure, premièrement, où elle postule la même invariance du sentiment, se développant dynamiquement en nous dans une forme commune à tous, et, deuxièmement, où elle se présente également comme une sorte de guide de l'imagination créatrice – on le constate largement dans l'inspiration trouvée par les artistes de la Renaissance dans les attitudes gestuelles antiques. Elle se propose de surcroît comme un outil pour l'analyse *artistique*, un élément proprement pictural – ou gestuel – qui ne se comprend pas tant comme signe/symptôme d'un état psychique particulier, qu'en qualité de symbole du contenu plus complexe d'un inconscient partagé, plus archaïque que les couches de la personnalité individuelle :

Même si les images de l'Antiquité paraissent changer et évoluer, même si elles endossent parfois des déguisements qui dissimulent leur véritable similitude, ou même si dans leur incessante migration elles disparaissent de certaines périodes historiques pour mieux réapparaître dans d'autres, leur permanence dans la mémoire humaine est marquée par la nature universelle de l'énergie psychique qui leur a donné naissance et par l'expression formelle qui leur a donné le pouvoir de résister au passage du temps³⁵³.

³⁵² Georges Didi-Huberman, préface de Philippe-Alain Michaud, *op.cit.*, p. 16-19.

³⁵³ Silvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History*, Yale University Press, 1989, p. 12.

Ce n'est cependant pas la quête des structures psychiques archaïques qui motive la recherche de Warburg, c'est bien plutôt la trace de leurs expressions formelles. Et si l'historien de l'art peut être perçu – comme Cassirer – comme un penseur de l'« *Ausdruck* », il convient de préciser que ce n'est pas tant le contenu de ces expressions, que les voies qu'elles empruntent, qui passionnent l'historien de l'art. En ce sens, il s'inscrit pleinement dans le « tournant symbolique » de la pensée du début du XX^e siècle – son « idée générative » comme aime à le qualifier Langer. Proprement iconologique et esthétique, sa recherche ne constitue pas une tentative de mise à jour des ressorts universels de la psyché humaine : « Warburg fut un historien des singularités et non un chercheur des universalités abstraites : à ses yeux, les “problèmes fondamentaux”, les *forces*, n'étaient pas “derrière”, mais bien à *même les formes*, fussent-elles déterminées ou limitées dans un minuscule objet singulier³⁵⁴. »

Pour cette raison, il n'est pas possible de déchiffrer simplement la formule pathétique en se rapportant à un lexique iconologique. De la même manière que le motif langerien, et que la forme artistique en général, la *Pathosformel* ne renvoie pas à un contenu identifiable et séparable de l'élément pictural ou gestuel qui le formule. Comme l'avance Giorgio Agamben, « un concept comme celui de *Pathosformeln* rend impossible de séparer la forme du contenu, car il désigne l'indissoluble intrication d'une charge émotive et d'une formule iconographique³⁵⁵ ». Cette intrication rappelle l'insistance de Langer sur l'impossibilité de démêler, dans l'œuvre d'art, le support de la « teneur », la forme du sentiment. Autre trait commun de la *Pathosformel* avec le motif : la mise en avant, dans la création artistique, de ce qui déborde la singularité de l'auteur, pour se focaliser sur la communauté de motifs et de structures que la forme expressive qu'il propose peut rencontrer avec d'autres œuvres. Ce n'est pas, de ce fait, une notion qui tend à alimenter le culte du génie créateur et de l'expression personnelle, singulière et unique, comme le note au passage Nigel Spivey : « Cela ne sied pas bien aux critères modernes du génie, peut-être, d'expliquer certains effets merveilleux ou profondément touchants en disant qu'un artiste se rapproche d'une forme antique³⁵⁶. »

Il faut noter, par ailleurs, que les *Pathosformeln* ne sont pas simplement des mouvements du corps dont la charge affective serait figée dans l'image, ni des gestes spécifiques. Elles débordent à vrai dire la limite de la représentation du corps en mouvement, pour constituer un ensemble formel comprenant le geste en lui-même, mais aussi les accessoires – le serpent par exemple – et les vêtements – draperies, suaires, etc. – qui participent à la formation d'une figure globale qui

³⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, les Éditions de Minuit, 2002, p. 200.

³⁵⁵ Cité dans Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 201.

³⁵⁶ Nigel Spivey, *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 118.

constitue à proprement parler la formule pathétique. Ce sont par ailleurs ces éléments qui ont mené Warburg à la première formulation de son concept de *Pathosformel*. Ce point est d'autant plus important à mentionner qu'il détourne d'une lecture simplement symptomatique, et de l'association directe entre un état de l'âme et sa trahison par un mouvement du corps. Ainsi en est-il des cheveux et robes flottant au vent :

L'observation de la répétition du motif des « accessoires en mouvement » comme étant une constante de l'art de la Renaissance a rendu nécessaire une explication plus approfondie que celle que le simple commentaire esthétique pourrait jamais offrir. L'ondulation des cheveux et le flottement des étoffes, qui deviennent une composante stylistique primordiale dans la représentation des mythes et des légendes à la fois dans la Grèce antique et dans la tradition chrétienne, constitue une formule du pathos qui révèle une secrète anxiété sublimée par l'art, un besoin de manifestations externes et sensorielles d'un conflit intérieur³⁵⁷.

Causes extérieures et intérieures du mouvement se mêlent dans la représentation. Pour un peu, on retrouverait presque la nuance apportée par José Limon dans son analyse du geste dansé observé par Langer : la levée des bras n'est pas le signe d'un état psychique particulier de l'exécutant, mais est causée par un élément physique – en l'occurrence le mouvement des hanches –, tout comme le flottement des cheveux ne manifeste pas l'agitation du personnage, mais est causé par le vent qui souffle sur la scène du tableau. C'est, ensuite, *l'ensemble* – le mouvement dansé, ou la figure peinte – qui se fait le symbole « présentationnel », intriqué, d'une « secrète anxiété » ou de tout autre sentiment. Georges Didi-Huberman rend bien compte de cette extension au-delà du corps de la *Pathosformel*, à travers la figure de *Ninfa* :

Aérienne mais essentiellement incarnée, insaisissable mais essentiellement tactile. Tel est le beau paradoxe de *Ninfa*, dont le texte du *De Pictura* révèle d'ailleurs fort bien la mise en œuvre technique : il suffit, explique Alberti, de faire souffler un vent sur une belle figure drapée. [...] D'un côté, le drapé s'élance pour lui seul, créant ses propres morphologies en volutes ; d'un autre côté, il révèle l'intimité même – l'intimité mouvante-émouvante – de la masse corporelle. Ne pourrait-on pas dire que toute chorégraphie tient entre ces deux extrêmes ?

Comment, d'autre part, ne pas constater qu'il entre dans ce paradoxe de la *Pathosformel* un trait d'époque que manifesterait, d'un côté les dynamogrammes déployés, abstraits et surdimensionnés des draperies en volutes de Loïe Fuller et, de l'autre, les dynamogrammes épurés, abstraits mais organiques produits par la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey ? *Ninfa*, on le comprend, donne la possible articulation de la « cause extérieure » – l'atmosphère, le vent – et de la « cause intérieure » qui est, fondamentalement, désir. *Ninfa*, avec ses cheveux et ses draperies en mouvement, apparaît comme un point de rencontre, toujours mouvant, entre le dehors et le dedans, la loi atmosphérique du vent et la loi viscérale du désir³⁵⁸.

Dans ce passage, Didi-Huberman semble en outre souligner la qualité essentiellement *chorégraphique* de la *Pathosformel*. C'est une idée qu'il développe largement, et qui, en effet,

³⁵⁷ Silvia Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History*, op. cit., p. 10.

³⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit. p. 258.

trouve ces sources dans les analyses mêmes de Warburg, en particulier celles portant sur Botticelli :

Que fait, dans *La Naissance de Vénus*, l'Heure (ou la Grâce) avec sa robe dans le vent et sa grande cape mouvementée ? Un iconographe attentif à la *storia* dira qu'elle accueille Vénus sur le rivage et lui tend un vêtement pour couvrir sa nudité. Warburg dira, de plus, qu'elle danse à la droite du tableau. Que font Zéphyr et Chloris (ou Aura) ? Warburg dira – outre qu'ils sont à l'origine d'une brise poussant la coquille de Vénus vers le rivage – qu'ils dansent, enlacés, fussent-ils en l'air. Que fait Vénus elle-même ? Elle danse immobile devant nous, c'est-à-dire qu'elle fait de sa simple pose une chorégraphie du corps exposé. Que font les personnages du *Printemps* ? Ils dansent tous. [...] C'est à cela que Warburg fut attentif : qu'il s'agit de Botticelli (en 1893) ou de Ghirlandaio (en 1902), mais aussi de Léonard et d'Agostino di Duccio, de Mantegna et de Dürer, constamment resurgissait la question du *geste intensifié*, notamment lorsque le pas devient danse. [...] La notion de *Pathosformeln* sera élaborée en grande partie pour rendre compte de cette intensité chorégraphique qui traverse toute la peinture de la Renaissance et qui, s'agissant de grâce féminine – de vénusté –, a été résumée par Warburg, outre sa dénomination conceptuelle, sous une sorte de personnification transversale et mythique : *Ninfa*, la nymphe³⁵⁹.

Warburg bouleverse là l'étude classique de la peinture de la Renaissance : « au modèle fourni par la sculpture, il substitue celui de la danse, mettant l'accent sur la dimension scénique et temporelle des œuvres³⁶⁰ », résume Philippe-Alain Michaud. Il y a, en effet, une résonance assez forte entre la *Pathosformel*, cette expression gestuelle du sentiment, et les enjeux de la forme chorégraphique. L'application de cette notion en danse a par ailleurs déjà été mise en œuvre, notamment par Gabriele Brandstetter, qui a tracé ses possibles occurrences dans la danse du début du XX^e siècle. La notion peut, par ailleurs, s'appliquer à d'autres champs relevant plus largement du *geste*, comme elle le fait remarquer : « Les grands gestes d'enthousiasme tumultueux ou les *Pathosformeln* de la chute à genoux, mains levées vers le ciel, ne peuvent-ils pas être vus aujourd'hui dans les stades de football, plutôt que dans les églises et les musées³⁶¹ ? » La notion de « formule pathétique » rappelle également l'inspiration trouvée par Nijinski dans les bas-reliefs antiques du Louvre, pour son *Après-midi d'un faune* : c'est bien à partir des *Pathosformeln* antiques, ces attitudes corporelles ancestrales figées par et survivant dans l'image, que le danseur est allé chercher les fondements de sa nouvelle gestuelle pour le ballet, à même de ressusciter des formes archaïques de mouvements du corps, embuées de sentiments primitifs – et enfouis en chacun de nous.

La *Pathosformel* serait donc un concept tourné vers la danse, et les gestes expressifs de la peinture renaissante mis à jour par Warburg fonctionneraient comme des gestes dansés. Didi-Huberman, en insistant sur ce trait, soulève la délicate question du passage du mouvement à la *danse*. On comprend, cependant, que ce passage, tel qu'il est saisi dans l'image, rend surtout

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 255-256.

³⁶⁰ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op. cit.*, p. 24.

³⁶¹ Gabriele Brandstetter, *ReMembering the Body: Body and Movement in the 20th*, Hatje Cantz Publishers, 2000, p. 130.

compte d'un caractère essentiel de la formule pathétique : le fait que la valeur des expressions *all'antica* n'est pas à chercher dans leur fonction représentative de tel état intérieur d'un personnage, dans leur capacité à illustrer l'action ou la parole que le tableau suggère, mais, en quelque sorte, dans la « quantité de sentiment » qu'elles comportent, dans leur densité affective. Il n'est ainsi pas grave qu'une attitude prenant place dans le cadre d'une situation particulière soit réemployée dans une toute autre dramaturgie picturale – un transfert qui se produit fréquemment entre les gestes des héros païens de la mythologie gréco-latine et les attitudes pieuses des figures christiques et chrétiennes.

d) Ménades, hystériques et danseuses belges

Après avoir dessiné, par la collecte des esquisses disséminées au fil des écrits de Langer, les contours d'un concept de motif opératoire, pouvant être employé pour l'analyse plus poussée d'œuvres chorégraphiques ou de morceaux du répertoire populaire, et après avoir précisé ce dernier par l'examen de ses résonances avec les champs problématiques des notions d'archétype et de *Pathosformel*, il convient de le mettre à l'épreuve de l'histoire de la danse, pour un dernier et nécessaire affûtage. Pour cela, il nous a semblé judicieux d'examiner le cas de la transe, ses figures fantasmées et ses pratiques communes, ses opérations rituelles et ses reprises artistiques, pour voir s'il serait possible de comprendre ces différentes mutations et résurgences par l'angle de la construction de sens, et des processus symboliques engagés. Parce qu'elle se présente ouvertement comme une immersion dans un royaume de puissances virtuelles, la transe est consubstantiellement liée à la danse, et cette dernière ne manque jamais, même de manière lointaine ou larvée, de la garder en point d'horizon. La transe peut ainsi se présenter comme un guide pour l'imagination de l'artiste, comme une force motrice du geste, comme une forme résurgente à travers les œuvres ; elle nous paraît en cela être un exemple privilégié de ce que le motif peut nous permettre de penser dans la danse, et un cas d'étude idéal pour mieux comprendre en retour les points essentiels de cette notion.

La transe, déjà, nourrit de ses représentations l'atlas d'images de Warburg, à travers la figure de la Ménade – femme s'adonnant au culte de Dionysos. Loin de se limiter aux peintures d'épisodes antiques, la gestuelle de cette dernière se retrouve au pied de la croix du Christ des peintures renaissantes, comme le note Nigel Spivey :

Ainsi, par exemple, sur les vases peints d'Athènes au début du cinquième siècle avant J.C, les peintres ont façonné un certain modèle de forme féminine pour désigner une femme rendue folle par le culte de Dionysos : la tête rejetée en arrière, les cheveux défaits, la bouche ouverte, les mains sur les hanches, et les épaules nues révélées par les vêtements tournoyant. Cela deviendra la « Ménade dansante » typique de la tradition classique : et qu'elle apparaisse sur un vase grec ou sur un sarcophage romain, le sceau ou « l'engramme » (comme Warburg l'appelait) de cette folle dionysiaque demeure essentiellement fixé – c'est-à-dire, emblématique d'une acmé émotionnelle. Son âme est possédée.

[...] Les artistes, bien plus tard, purent employer des formules de pathos classiques sans nécessairement tenir compte de ses intentions ou de ses effets originels. Le fait que les mèches rejetées en arrière d'une Ménade dansante aient renvoyé à l'abandon « orgiaque » des rites dionysiaques n'a, par conséquent, pas empêché un peintre de la Renaissance de faire de la Ménade son modèle pour représenter (disons) Marie-Madeleine folle de douleur au pied la Croix. Une frénésie de désir païenne put servir de schème (*pattern*) pour une frénésie chrétienne de douleur : en ce qui concerne l'impact expressif, c'est la frénésie qui compte³⁶².

³⁶² Nigel Spivey, *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 118-119.

La Ménade/Marie-Madeleine est une figure particulièrement séduisante pour les artistes de la Renaissance, dans la mesure où elle présente un véritable défi pour la représentation du mouvement et de l'émotion exacerbée. Elle se présente en soi comme le symbole d'une vitalité outrancièrement ressentie – joie ou douleur extrême –, transposable dans différentes narrations picturales. Elle est une figure du mouvement, interne et externe, une dynamique de l'âme et du corps figée comme par enchantement dans l'image, et trouve grâce, en cela, dans l'imaginaire artistique de la Renaissance italienne :

A la lumière de l'analyse de Warburg, la divinité sereine qui servait de modèle au beau idéal se transforme, interprétée par les artistes modernes, en ménade aux gestes convulsifs et aux transports violents. Dans un texte publié en 1905, consacré à la gravure florentine au Quattrocento, Warburg écrira :

« Ces ménades dansantes, consciemment imitées, apparues pour la première fois dans les œuvres de Donatello et de Fra Filippo, redéfinissent le style antique en exprimant une vie plus mouvementée, cette vie qui anime la Judith, l'ange de Raphaël qui accompagne Tobie ou encore la Salomé dansante, ces figures ailées qui s'envoleront des ateliers de Pollaiuolo, de Verrocchio, de Botticelli ou de Ghirlandaio³⁶³ »³⁶⁴.

La formule pathétique, à proprement parler, de ces Ménades, Marie-Madeleine et Salomé, l'attitude gestuelle qui les caractérise, peut principalement se reconnaître – même si, Warburg le souligne, les *Pathosformeln* ne se transmettent pas exactement à l'identique, mais conservent simplement une dynamique et un schéma corporels globaux – par un tic spécifique, le renversement de la tête en arrière. Ce mouvement traverse l'histoire de la peinture, en changeant de contexte au fil des siècles et des représentations. Il faut noter, également, qu'il traverse l'histoire de la danse – il est, d'ailleurs, une *Pathosformel* d'abord chorégraphique, et la transe des Ménades survit également dans les gestes dansés réitérés aux bals, fêtes et spectacles. Paul Bourcier attire ainsi l'attention sur ce mouvement singulier, que l'on retrouve dans les danses du XII^e siècle telles qu'elles sont décrites et représentées :

Un autre procédé est employé : le renversement en arrière.

C'est, là aussi, une pratique ancienne. A la colonnade du temple de Louxor, de jeunes danseuses saluaient par une danse semblable l'arrivée du dieu Amon lors de sa visite annuelle à son « harem du Sud ». Les Ménades pratiquaient, dit Pindare, le « renversement qui broie la nuque » lorsque Dionysos les possédait dans la transe. Hippocrate voit dans ce geste un symptôme de la crise nerveuse à son paroxysme. Ne peut-on penser qu'une mémoire inconsciente gardait à des gestes quasi perdus au fond des âges une valeur vaguement rituelle que l'on disait « magique » pour simplifier ? La pratique du renversement est, en effet, attribuée systématiquement à l'énigmatique Salomé dansant devant Hérode pour obtenir la tête de Jean-Baptiste.

Le thème paraît fréquemment au XII^e siècle. On voit Salomé, corps plié en arrière jusqu'à faire la roue, sur un chapiteau de St Martin d'Ainay, à Lyon, et sur un autre provenant de la cathédrale

³⁶³ Aby Warburg, « Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine », *Gesammelte Schriften*, Berlin-Leipzig, Teubner, 1932, p. 84-85.

³⁶⁴ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 24-25.

primitive de Toulouse (conservée au musée des Augustins). Sur un autre, venant du cloître de St Martin de Boscherville (au musée des Antiquités de Rouen), elle est flanquée de deux ménestrels³⁶⁵.

Le fait que les formes chorégraphiques, au cours de leur sécularisation, aient gardé des traces des danses de transe originelles qui foulaient le sol occidental avant sa christianisation n'a rien d'étonnant. La survivance n'est pas le propre de l'image picturale, et dans les corps successifs qui ont trépigé en rythme au fil des siècles, les mêmes formes puissantes se sont également transmises. La danse, par ailleurs, ne souffre pas d'autre contexte, à l'origine, que celui offert par la pensée mythique, qui la perçoit et la vit comme un transport dans le domaine magique des forces invisibles, autrement dit, comme une transe. C'est du moins la thèse fondatrice de Curt Sachs, qui reçoit de la part de Langer un complet crédit à cet endroit :

Pourtant le monde du danseur est un monde transfiguré, éveillé à une forme particulière de vie. [...] Le monde quotidien est exclu et, avec lui, très souvent, les restrictions et les propriétés qui sont les siennes. Le Dr. Sachs a dit assez justement que toute danse est extatique – le danse en groupe sacrée, la vertigineuse danse tournoyante, l'érotique danse de couple. « Dans l'extase de la danse, l'homme bâtit un pont au-dessus du fossé qui sépare ce monde de l'autre, un pont vers le royaume des démons, des esprits, et de Dieu. »³⁶⁶

La fonction première de la danse serait donc extatique, et le rite dansé primitif se présenterait comme une transe, telle la *mania* des Ménades.

Il convient de préciser ce que l'on peut entendre par le terme de « transe », même s'il demeurera toujours un terme flou et compliqué à cerner – comme celui, finalement, de « danse ». La transe est un objet complexe à définir, qui s'étend entre plusieurs domaines de recherche – médicale, ethnologique, psychologique. De quoi s'agit-il exactement ? Le terme de transe, et l'expression « entrer en transe », apparaissent au XIV^e siècle, depuis le verbe latin *transire*, qui signifie passer, traverser, renvoyant le plus souvent à l'état d'agonie, le passage de vie à trépas. De cette acception de départ, plusieurs éléments déjà sont significatifs : la notion de passage physique d'un état vers un autre, l'identification, également, à une expérience vécue individuellement mais portée par les conceptions métaphysiques d'une communauté. L'analogie peine cependant à caractériser plus avant cet état, et la recherche occidentale s'est efforcée depuis le XVIII^e siècle de constituer en objet scientifique ce phénomène corporel, de l'affranchir des fantasmes et scepticismes qu'il suscite pour le faire rentrer dans le champ des connaissances maîtrisées.

L'étude scientifique des trances commence par un travail mettant en évidence leurs causes physiologiques : le docteur Mesmer parvient, à la toute fin du XVIII^e siècle, à provoquer chez ses patients ce qu'il caractérise comme des états de transe, à l'instar de ceux observés lors de rituels de

³⁶⁵ Paul Bourcier, *Naissance du ballet (394-1673)*, Nîmes, La Recherche en Danse, 1995, p. 41-42.

³⁶⁶ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 191.

possession. Il s'agit d'états convulsifs, de crises nerveuses provoquées par ce qu'il nomme le « magnétisme animal ». Les patients sont amenés à l'état voulu par une stimulation physique, la fixation intense et prolongée d'un point lumineux, par exemple. Mesmer ouvre la voie à des tentatives toujours plus poussées de rationalisation du phénomène, poursuivies notamment par son disciple le marquis de Puységur, qui parvient, quant à lui, à faire naître en 1785 des crises s'apparentant à des accès de somnambulisme.

Ces tentatives sont le point de départ de la recherche scientifique sur la transe et l'hypnose – ces deux notions étant le plus souvent étudiées conjointement – que la médecine occidentale ne cessera dès lors de mener. On peut déjà noter que l'état physique même sur lequel portent les observations et les expérimentations est pour le moins défini de manière flottante : entre les symptômes s'apparentant à l'hystérie et ceux que l'on peut rapprocher du somnambulisme, la différence est manifeste. C'est que la recherche scientifique s'est tout de suite concentrée sur les perceptions psychologiques du patient, plus que sur les manifestations corporelles du phénomène. Ce parti pris psychologiste a mené à une caractérisation de la transe comme un passage d'un état de conscience de veille à un état de conscience alternatif – caractérisation qui englobe donc toutes les différentes causes, naturelles ou artificielles, à l'origine de ce passage d'un état à un autre. Parmi les causes artificielles, la prise d'hallucinogènes fait l'objet vers 1960 d'études menées par des psychologues américains, qui aboutissent à la définition des *Altered States of Consciousness* (États Modifiés de Conscience), paradigme scientifique toujours en vigueur quant à l'étude médicale des phénomènes de transe. Cette dernière notion est large, et englobe aussi bien des expériences de sortie du corps, d'éclatement du sujet en personnalités multiples, que d'autres à caractère plus hallucinatoire ou somnambulique. Mais dans tous les cas, il s'agit « d'un changement qualitatif de la conscience ordinaire, de la perception de l'espace et du temps, de l'image du corps et de l'identité personnelle³⁶⁷ ». Ces états de conscience modifiés ne s'arrêtent bien sûr pas à la transe, qui n'est qu'un moyen parmi d'autres pour y parvenir. Quelle caractérisation supplémentaire devra alors venir s'ajouter pour cerner totalement le phénomène ?

C'est cette fois l'anthropologie qui vient compléter la donne. La recherche médicale n'a eu de cesse de mettre en avant les fondements psychologiques de l'état de transe, sans plus insister sur les composantes culturelles nécessaires à son émergence. C'est là, donc, que se situe la différenciation à effectuer entre la transe et les autres états de conscience modifiés, différenciation qui n'arrive qu'à la deuxième moitié du XX^e siècle, à une époque où la recherche sur le sujet commence seulement à se départir de la gêne suscitée par le goût du surnaturel dont tout chercheur sur la transe craint de se voir accusé. L'ethnologie et l'anthropologie, en systématisant l'étude des

³⁶⁷ Georges Lapassade, *La Transe*, Paris, PUF, 1990, p. 5.

croyances par des méthodes qui se revendiquent scientifiques, permettent d'étendre la définition en construction de la transe à la composante culturelle et religieuse jusque-là soigneusement évitée. C'est ainsi qu'Erika Bourguignon précise en 1976³⁶⁸ la ligne de séparation entre la transe et les états modifiés de conscience : tandis la notion d'EMC concerne un niveau psychophysiologique d'observation, les notions de « transe » et de « transe de possession », elles, sont relatives à l'ordre culturel. Une autre définition est encore avancée par Gilbert Rouget en 1980³⁶⁹, celle « d'un état de conscience altérée, transitoire, et obéissant à un modèle culturel ». Cette définition, très largement acceptée, contient les trois notions capitales entrant en jeu dans la transe : l'accès à un état de conscience modifié, le caractère passager – *transitoire* – de cet état, et sa dimension culturelle.

À partir de là, il est possible d'établir grossièrement deux catégories – même s'il faut mentionner que cette classification fait débat : les trances de vision, et les trances de possession. Lors des trances de vision, il s'agit de voir ce qui est habituellement invisible en état de veille normal, la réalité cachée qui sous-tend les phénomènes perçus. Le but peut en être la prophétie pour la communauté, mais aussi, plus simplement, l'accès à une connaissance plus profonde du monde. Les trances de possession, quant à elle, peuvent également avoir une vertu thérapeutique – *cathartique*, au sens littéral de « purge du corps et de l'âme » ainsi qu'Aristote l'entendait. Ce type de transe, chez les Grecs, s'apparentait à la *mania* des fameuses Ménades, possédées par leur dieu. Le principe de cette transe thérapeutique réside dans le juste rétablissement des forces cosmiques en présence :

[Ces rituels] forçaient la divinité qui occasionnait la *manie* à se manifester. Cela signifie que le dieu qui était normalement caché se manifestait masqué – le masque était un symbole important pour Dionysos. Cette manifestation était salutaire. Cela s'opérait par le biais d'une transe de possession, en même temps maladie et guérison [...].

Aux yeux des Grecs, la *manie*, pour autant qu'elle venait des dieux, constituait un « lot divin » imposé à certains. Leur « enthousiasme » n'était rien d'autre qu'un « être-dans-le-dieu » (*theos*) ou le dieu en eux, prenant possession d'eux. La « possession » n'est rien d'autre que cela : l'homme est possédé par un être supérieur, ou « émerge », de façon à ce que son âme entre en contact avec un être surnaturel. Cela va dans les deux sens, il s'agit d'un transport continu, changeant et violent d'âmes et de forces. [...] Une personne tourmentée par un être surnaturel (un esprit, un dieu, ou quel que soit le nom qu'on lui donne), organise un rite qui génère la manifestation complète de cet être et la communion avec ce dernier. [...] Ce qui rend malade guérit également, lorsque c'est administré de la bonne manière (l'aspect rituel) et à la bonne dose³⁷⁰.

Ces trances de possession ont laissé en héritage au monde christianisé une aura fantasmatique de puissances surnaturelles aux rites d'invocation oubliés, et quelques plis gestuels,

³⁶⁸ Erika Bourguignon, *Possession*, Chandler & Sharp publishers, 1976.

³⁶⁹ Gilbert Rouget, *La Musique et la Transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.

³⁷⁰ Paul Vandebroek, *Vols d'âmes, Traditions de transe afro-européennes*, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997, p. 109.

comme le renversement de la tête en arrière évoqué par Paul Bourcier. On retrouve, pour donner un exemple supplémentaire, ce renversement dans toutes les représentations et les descriptions de *moresca*, ou mauresque, cette danse perpétrée par les Sociétés de Fous médiévales, dont l'origine possible se trouve dans un rituel archaïque de transe chamanique³⁷¹.

La transe est donc, au fil de l'histoire de la danse, devenue un « dispositif guide » dans les processus de création chorégraphique, une « semblance de motivation » de scènes dansées, une « idée directrice » parfois (et surtout) inconsciente des ballets. La sécularisation de la danse – « ce grand trauma de la civilisation occidentale » selon Langer – a entériné l'oubli des anciens rites de possession et de vision, mais a signé aussi leur survivance au sein des corps et des gestes des générations successives, et leur transformation en *motif*.

Le cas de la transe nous fait peut-être apercevoir une distinction importante à opérer entre « motif » langerien et « *Pathosformel* » warburgienne : leur domaine d'extension. En effet, la *Pathosformel* est avant tout une forme gestuelle – sur un corps étendu, incluant draperies et accessoires. Le motif, quant à lui, est plus encore que cela, il n'est pas uniquement gestuel, reposant sur une attitude ou un mouvement – le renversement en arrière, par exemple. Il peut être également géométrique, figuratif, thématique, etc. C'est ainsi que l'on pourrait avancer que, si les *Pathosformeln* sont sûrement des motifs – elles guident la réalisation de l'œuvre, contribuent à lui conférer sa qualité de « forme vivante », sont symboliques d'un fonds archaïque commun –, un motif peut, en revanche, ne pas être une *Pathosformel*. Ainsi de la transe, qui, lorsqu'elle touche au domaine de la danse, étend son influence au-delà de son schéma corporel et gestuel.

Le motif est donc une affaire compliquée, et celui de la transe particulièrement. Dans son passage du rite à l'art, du mythique à l'esthétique, ce dernier a gagné plusieurs couches, qui souvent, d'ailleurs, s'entremêlent : une couche que l'on pourrait qualifier de « dramatique », et une autre proprement « gestuelle » – une *Pathosformel*. La première voie mettra l'accent sur la restitution figurée du rite, la deuxième sur la monstration de son intensité physique.

Dans le premier cas, le processus à l'œuvre est celui tendant à vider le spectacle de son efficacité rituelle afin de le muer en entité d'ordre esthétique : les secrètes arcanes des danses ésotériques s'étant perdues au cours de leur sécularisation et de leur monstration à un public non initié, ne reste que la dramaturgie vague et néanmoins puissante d'un office célébrant des forces mystiques par le biais de corps livrés à leur merci. La nécessité de faire saisir au public les enjeux du rituel permet le passage d'une mise en scène contextualisante, présente au départ afin de préparer les esprits à la survenue de la transe, à l'élaboration d'un drame dont la danse extatique n'est qu'une péripétie. La théâtralité de la cérémonie enfle jusqu'à phagocyter son aspect rituel, et l'accent,

³⁷¹ Voir une description plus ample dans Paul Vandenbroeck, *Vols d'âmes*, op. cit.

insensiblement, se déplace du spectacle du corps frénétique à la représentation de son histoire. La transe se voit dramatisée, intégrée à un procédé narratif expliquant ses tenants et aboutissants, tenants et aboutissants qui ne tarderont pas à la supplanter en termes d'intérêt esthétique.

C'est le passage opéré par le théâtre grec antique, qui « pour s'inventer, n'eut qu'à transporter sur la trame du récit les composantes spectaculaires de l'univers religieux et les associer aux concours poétiques lancé par l'Etat-ville d'Athènes³⁷² ». Les festivités théâtrales, dont la date est choisie selon le calendrier des cultes, sont d'ailleurs placées sous le patronage de Dionysos, le dieu responsable de la *mania*, cette transe de possession évoquée plus haut. La transe n'est pas couramment intégrée à la tragédie, mais on peut tout de même en retrouver la trace dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, dans la scène de Cassandre (v. 1035-1330), et voir ainsi le délicat passage d'une transe rituelle à une transe mise en scène, représentée comme une étape de la progression narrative. La transe de Cassandre, d'ailleurs, figure malgré tout comme un élément hétérogène à l'action :

L'épisode de Cassandre est un accident, profond, au sein de l'œuvre. Il n'ajoute ou ne retranche rien à l'action et les propos de Cassandre n'entrent dans aucune relation définie avec les mots ou les actes des antagonistes. Pendant 240 vers, Cassandre découvre et dit le vrai, le divin, mais cela n'informe en aucune manière le cours de la pièce. [...] L'épisode est un tout isolé, centré sur une figure, à la fois devin et victime qui acquiert par le libre mouvement du langage une consistance qui n'atteint aucun autre personnage de l'*Orestie*³⁷³.

La transe de vision de Cassandre trouve sa source dans les pratiques rituelles, comme Jean-Louis Barrault l'a reconnu en la comparant à une cérémonie vue à Rio – « cette scène à laquelle j'assistai où l'esprit *monte* l'adepte me frappa, car elle se déroulait exactement comme se déroule dans *Agamemnon* la scène où Apollon *monte* Cassandre³⁷⁴ ».

L'intérêt de l'intervention de la transe étant désormais d'ordre narratif, la réussite du cérémoniel advient quand le public y croit, et non pas quand l'état est traversé réellement comme lors des véritables rites de prophétie ou de possession. Les talents de médiums cèdent la place aux talents d'acteurs, et la transe, du fait de la nécessité à reproduire à l'identique le spectacle, se chorégraphie et codifie sa représentation. Les scènes de transe doivent alors *signifier* la possession, par un dispositif théâtral, et non plus la faire *exister* – processus de signification et d'imitation venant subvertir la perception mythique qui a donné naissance à ces rituels. On est passé d'une pratique à effectivité dans le réel – le rite – à une forme médiatisée à portée idéale – le spectacle théâtral.

³⁷² Yves Lorelle, *Le Corps, les Rites, la Scène, des origines au XX^e siècle*, Paris, Editions de l'Amandier, 2003, p. 98.

³⁷³ Pierre Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle, commentaires des dialogues*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 395.

³⁷⁴ Jean-Louis Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959, p. 88-89.

La transe, en tant que motif dramatique, moteur de la narration, est une figure chérie du XX^e siècle en danse, ayant guidé l'imaginaire créatif d'un grand nombre de chorégraphes. Un des exemples les plus marquants de cette influence est certainement *Le Sacre du printemps* de Nijinski, créé à Paris en 1913 dans le cadre des Ballets Russes. L'argument en est simple :

Acte I : *L'Adoration de la terre*. Au pied de la colline sacrée, jeunes gens et jeunes filles attendent le signal des danses sacrées : danse des adolescents, enlèvement des jeunes filles, rondes printanières, danse des tribus rivales, cortège du sage, adoration de la terre.

Acte II : *Le Sacrifice*. Sur la colline, au soleil couchant, les jeunes filles vont sacrifier au Printemps celle qu'elles ont choisie et qui va danser jusqu'à la mort. Elles consacrent leurs danses à l'Élue et aux ancêtres, puis accompagnent la danse ultime de la Vierge sacrifiée dans une extraordinaire transe collective³⁷⁵.

Si *Le Sacre du printemps* nous intéresse ici, c'est qu'il inclut dans son argument même un rituel de transe, explicitement montré comme tel. Le propos du ballet, développé conjointement par Stravinski et Nicolas Roerich, un peintre féru d'ethnologie, propose de restituer un ancien rituel de fertilité issu des cultures primitives de l'ancienne Russie. L'enjeu n'est pas l'exactitude du rendu de ces rituels, ni le sérieux des recherches entreprises, mais l'imaginaire qu'il convoque sur scène. Cet imaginaire a largement marqué le monde de la danse artistique, puisque au cours du XX^e siècle, pas moins de deux cents versions du *Sacre* seront créées. Aucune de ces chorégraphies ne s'est proposé de reprendre l'influence slave dont se revendique le livret, toutes au contraire ont cherché à décontextualiser au maximum le propos. La transe, néanmoins, y est toujours présentée avec ses composantes fondamentales, à savoir sa conduite publique, au sein d'une communauté, et l'apparition d'un état de corps et de conscience *extra-ordinaire* chez son exécutant. Ces derniers éléments forment, à proprement parler, le motif dramatique de la transe, largement exploité au sein des chorégraphies du XX^e siècle, nimbant volontairement chacune d'elles du sentiment diffus qu'il se joue là, peut-être, un conflit cosmique dont on pressent inconsciemment l'influence sur les corps en présence, un drame puissant dont on a oublié le nom.

Le Sacre du printemps de Nijinski a offert, outre son argument puissant dans le fonds archaïque d'un imaginaire collectif, la vision de corps nouveaux et de gestuelles inédites par rapport à la tradition classique : les pieds sont tournés en-dedans, les genoux sont pliés, la tête est renversée en arrière ou sur le côté, et la danse se développe presque uniquement en girations et en sauts. La danse de l'Élue va jusqu'à présenter des crispations et des convulsions, chose totalement nouvelle à cette époque. Nijinski fait passer la représentation de la transe dans la gestuelle, c'est là sa principale innovation :

³⁷⁵ Catalogue d'exposition *Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev, 1909-1929*, Strasbourg, Ancienne Douane, 1969.

Dans l'acte II il y a les mystères des femmes – une espèce de méditation en mouvement à travers laquelle l'Elue est révélée –, les personnifications animales des anciens tandis qu'ils dansent l'évolution de l'homme et, enfin, la transe paroxystique de la figure sacrificielle. Nijinski a créé dans *Le Sacre* un système cohérent de danse rituelle. [...]

Nijinski fut novateur [...] en cela qu'il comprit qu'il était nécessaire de revenir aux sources, et de découvrir les mouvements qui déclencheraient l'abandon psychique. Il a fait ressurgir, par le théâtre, les techniques enfouies des danses rituelles³⁷⁶.

Le motif gestuel rejoint ici le motif dramatique. Le motif gestuel de la transe, par ailleurs, est multiple, et se compose aussi bien du renversement de la tête en arrière, de la giration répétée, de la convulsion, que d'autres postures plus spécifiques, comme la position des pieds en-dedans – nous pouvons ainsi l'identifier dans les postures représentées des « crises nerveuses » d'Hippocrate appelées *mania*, ou transe, chez les Ménades, ainsi qu'au sein d'autres représentations des époques archaïques de différentes civilisations. Il est à ce titre intéressant de remarquer que ces motifs gestuels – ces *Pathosformeln* chorégraphiques – n'orientent pas forcément l'esprit du spectateur vers la reconnaissance d'un rituel de transe (à moins qu'ils ne se doublent d'un motif dramatique). Ces gestes, quand ils se donnent à voir sans justification narrative, offrent bruts au spectateur des motifs qu'il ressent parfois comme absurdes – puisqu'il ne peut leur apposer une *signification* – et pourtant étrangement troublants, remuant peut-être un fonds archaïque inconscient qu'il n'est pas agréable de contempler. C'est ainsi que de nombreuses expressions spontanément appliquées à la danse contemporaine, maintes fois entendues à la sortie des théâtres, marquent ce rejet mêlé de refoulement : tel est certainement le cas du cliché du « danseur qui se roule par terre » ou « faisant une crise d'épilepsie ».

Le rapprochement entre les motifs gestuels de la transe – tête renversée en arrière, etc. – et le cas pathologique n'est pas anodin, et révèle, même dans ces jugements hâtivement formulés, un lien qui nourrit profondément la force de ces motifs. La frontière entre la possession et l'hystérie est chorégraphiquement mince, tout comme celle entre la Ménade extatique et la Marie-Madeleine bouleversée est picturalement floue. Notons, par ailleurs, que le motif gestuel de la transe, s'il est essentiellement le fait de danses antiques et médiévales oubliées et de pièces chorégraphiques post-1900, essaime toutefois discrètement dans le ballet, sourdant en certains endroits comme un torrent gestuel refoulé que le siècle suivant laissera pleinement déferler. On peut considérer de la sorte la célèbre « scène de la folie » de l'acte I de *Giselle*, classique du répertoire de la pantomime romantique auquel toute ballerine se doit de se mesurer. Devant l'assemblée villageoise, la jeune fille hagarde titube, vacille, s'effondre à plusieurs reprises, danse les cheveux défaits – point hautement remarquable dans une tradition du ballet classique subissant le diktat du chignon. Elle n'est visiblement plus elle-même : elle rit de manière démente, ne semble pas reconnaître les

³⁷⁶ Millicent Hodson, *Ritual Design in the New Dance : Nijinsky's « Le Sacre du printemps »*, in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 3, No. 2 (Summer, 1985), p. 42.

visages familiers présents et, tantôt frénétique, tantôt apathique, paraît avoir perdu la conscience du monde qui l'entoure, tandis qu'elle demeure insensible aux appels de ses proches. Ces derniers doivent même l'empêcher de se faire mal en lui ôtant l'épée qu'elle pointe vers sa poitrine. Elle semble entendre un appel, être agitée par une danse qui n'est pas tout à fait la sienne : les esprits des Wilis sont proches et se préparent à emporter la jeune fille.

Il n'est pas difficile de considérer cette scène comme une représentation inspirée des trances se déroulant, jusqu'à la Renaissance – encore au XIX^e siècle dans certaines régions reculées –, dans les villages de campagne perpétuant des traditions chamaniques. En effet, tous les éléments caractéristiques y sont présents : la perte de conscience de soi, l'auto-mutilation, la présence de l'esprit ou du démon. Tout se passe comme si Giselle était aux prises d'une possession sauvage, sans que personne ne vienne accomplir sur elle l'exorcisme nécessaire. Théophile Gautier le librettiste, et Jules Perrot³⁷⁷ le chorégraphe, avaient-ils conscience de s'inspirer d'une tradition de transe en composant cette scène ? Probablement pas, mais le fonds culturel d'où ils tirent la légende qui est l'argument de l'œuvre est en lui-même chargé de semblables influences et représentations, les Wilis faisant partie des êtres surnaturels qui peuplaient les mythes des traditions chamaniques rurales. La danse et la pantomime en reprennent un motif gestuel remarquable, extrêmement peu courant dans le ballet classique : la tête renversée en arrière. Il y a bien sûr, entre les différentes interprétations du rôle, des différences qui atténuent ou accentuent ce motif, et il est bien difficile d'en attester formellement la présence dans la chorégraphie d'origine, transmise oralement de génération en génération. Mais un détail, cependant, s'avère particulièrement révélateur de cette intention, et nous dessine « ce qui a guidé l'imagination de l'artiste » pour cette scène : le fait que, quelles que soient les versions du ballet, l'entrée de Giselle dans la folie est marquée par ses cheveux qui se détachent, et battent sa nuque et son dos, telle la Ménade des vases et bas-relief antiques. Cette *Pathosformel* chorégraphique – incluant dans l'attitude gestuelle cheveux et vêtements – est une survivance, ou plutôt la résurgence d'une représentation inconsciente du corps possédé – par la folie, ou par un esprit. Le flottement, magistral dans le ballet d'origine, entre folie et appel mystique, et la profonde connexion entre la possession et l'hystérie qu'il met en exergue, est soulignée par la version de l'œuvre réalisée par Mats Ek (1982), où Giselle campe en quelque sorte l'idiote du village au lieu de la naïve paysanne, et où le deuxième acte, l'acte blanc, ne se déroule plus dans la forêt des Wilis mais dans un hôpital psychiatrique peuplé de blouses blanches.

Un autre motif gestuel de la transe pourrait également être intéressant à tracer : le pied en-dedans, ou « pied-bot hystérique » selon la dénomination de Charcot. Ce dernier, dans son ouvrage sur la représentation des hystériques dans l'histoire de l'art – *Les Démoniaques dans l'art*, en

³⁷⁷ Le chorégraphe du ballet est Jean Coralli, sauf pour les parties de Giselle qui sont l'œuvre de Jules Perrot.

collaboration avec Paul Richer –, reconnaît cette crispation du pied comme étant caractéristique des troubles nerveux – *hystériques* et non plus *hérétiques* – qu’il étudie. Il répertorie les cas tels qu’ils furent représentés et rapportés antérieurement, notamment l’épisode des guérisons miraculeuses sur la tombe de François de Pâris³⁷⁸, consignées en gravures par un certain Montgeron. Le cas de la demoiselle Fourcroy attire son attention, par l’évidence du symptôme qu’elle présente :

Nous citerons, par exemple, une gravure relative à la guérison d’une demoiselle Fourcroy, qui, privée depuis quinze mois de l’usage du pied gauche, fut guérie subitement à la suite de convulsions sur le tombeau même du bienheureux.

La relation du cas nous a permis d’établir que cette demoiselle présentait les signes les plus variés de la grande névrose ; mais l’affection du pied gauche, si curieusement décrite par Montgeron et déclarée incurable, si imprudemment, par cinq célébrités médicales de l’époque, fait l’objet d’un dessin très remarquable dans l’espèce.

Il vaut à lui seul plus et mieux qu’une longue description ; il suffit pour établir la véritable nature du mal, et rien qu’à le considérer, il est impossible de ne pas reconnaître les signes si typiques et si précis du « *pied-bot hystérique* ».

La demoiselle Fourcroy était donc atteinte d’une contracture hystérique du pied gauche³⁷⁹.

Le pied en-dedans est un motif particulièrement riche, et exemplaire de la diversité des références qui peuvent se superposer en une seule posture ou geste – et l’épaissir de leur *densité affective*. Il a, de plus, fini par devenir une position presque traditionnelle de la danse artistique du XX^e siècle. On le retrouve bien sûr, comme évoqué précédemment, au rang des innovations posturales du *Sacre du printemps*. On le retrouve également dans l’essentiel des pièces de butô, où pieds crispés et jambes arquées viennent rendre compte d’une identité corporelle japonaise³⁸⁰, et de la réminiscence inconsciente de l’archaïque posture du nourrisson, qui se tient toujours les pieds courbés en-dedans. Il s’immisce enfin, par exemple, dans la plupart des créations d’Alain Platel, metteur en scène belge – et psychologue de formation – ayant justement exploré tout au long de son œuvre l’interstice ténu – ou la question de point de vue – qui sépare crise nerveuse, hystérie, transe et extase mystique. Il est, ainsi, particulièrement présent dans *VSPRS* (2006), pièce qui développe cette ambivalence du corps en crise et de la conscience altérée, et les accords et dissonances entre le regard contemporain, celui des aliénistes passés et celui des mystiques renaissants. Nous pouvons également citer, pour illustrer ces reprises du motif postural du « *pied-bot hystérique* », une des scènes de *C(h)oeurs*, sa création réalisée en 2012 pour le Teatro Real de Madrid sur des musiques de Verdi et Wagner. Alors que se joue le prélude de l’acte III des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner, les danseurs, en position le plus souvent assise, développent en *chœur* une gestuelle toute de torsions composée, rappelant les dessins des positions d’hystériques faits par Richer pour

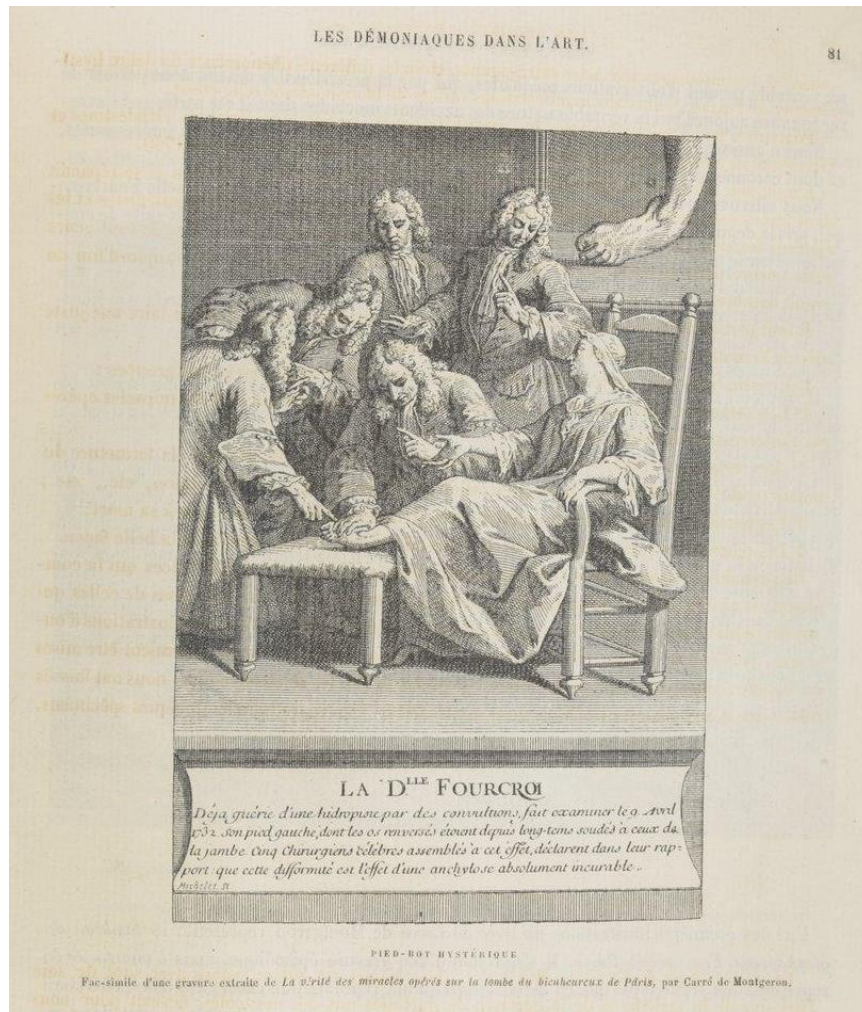
³⁷⁸ La tombe du diacre François de Pâris fut l’objet au XVIII^e siècle d’un culte particulier. Les gens atteints de toutes sortes d’affections s’y rendaient, et se trouvaient miraculeusement guéris après plusieurs jours de recueillement.

³⁷⁹ Jean-Martin Charcot, Paul Richer, *Les démoniaques dans l’art*, Paris, Adrien Delahaye et Emile Lecrosnier Editeurs, 1887, p. 82.

³⁸⁰ Voir I 1) e).

Charcot. Ils se contractent et se convulsent, rassemblent leurs pieds courbés en dedans, l'un sur l'autre, puis s'étendent brièvement, les bras en croix, donnant à voir d'en haut – la configuration du Teatro Real permet un tel point de vue – l'inévitable figure christique.

Notons à ce propos que les pieds tournés en dedans, s'ils rappellent la crispation hystérique, ne peuvent manquer d'évoquer aussi, lorsqu'ils sont groupés, les pieds de Jésus fixés d'un clou unique sur la croix. Le motif postural du « pied-bot hystérique » charrie également cette image, et les attitudes de crucifiement répertoriées dans les crises des patients de Charcot passent parfois, en station debout, par une érection sur la pointe des pieds que le médecin appelle « position de la ballerine », et qui imite dans ces cas les pieds cloués. Cette association entre pieds cloués et pieds tendus n'est pas anodine, et rejaillit sur les motifs posturaux de la danse. Toutefois, le pied crispé en-dedans, s'il fait écho au pied cloué, au pied courbé du nourrisson et au pied-bot hystérique, se présente plutôt comme l'anti-« pied de la ballerine ». En effet, ce dernier, s'il est effectivement tendu, n'est pas comme l'imagine un peu vite Charcot tourné en dedans, mais se présente au contraire en-dehors, dans la courbe exactement inverse de la contracture hystérique. La danse contemporaine, en acceptant en son sein le pied en-dedans, a ainsi opéré un petit acte de rébellion contre les positions normées de la danse classique. Mais ne pourrait-on pas, à l'inverse, voir dans ces dernières la prise à rebours du pied en-dedans hystérique et démoniaque ? La danse classique s'est après tout fondée, dans sa lente maturation jusqu'à sa fixation au XVIII^e, sur la domination de l'esprit sur le corps – et des codes sociaux sur l'inconscient refoulé. Le pied pointé, tout coup-de-pied dehors et tendu vers la face externe de la jambe, se présente dans le ballet comme l'objet d'un fétichisme à peine voilé, et voit se loger dans la perfection travaillée de sa forme la phobie de son diabolique inverse : le pied sorcier des pulsions défoulées.



1. Le pied-bot hystérique (planche extraite des *Démoniaques dans l'art*, Charcot/Richer)



2. Pieds de ballerines (*La Bayadère*, Petipa)

e) Polarisations et inversions de sens

Que retenir, au final, de ces détours par Jung et Warburg, et de ces incursions dans les traditions rituelles et les réinterprétations artistiques de la transe ? Que nous ont-ils dit de la manière dont le motif opère dans la danse, et des sens qu'il produit ? Nous avons pu, déjà, désigner son champ d'action, et quelques-unes de ses modalités. En premier lieu, celle, souvent mystérieuse, qui fait qu'une œuvre semble nous livrer une impression déjà vécue, et que certains éléments déployés en son sein semblent singulièrement résonner avec les plus privés de nos schèmes émotionnels. Dès lors que l'on accepte l'idée qu'il formule des instances appartenant, sans doute, à un inconscient collectif, ou au moins à un imaginaire partagé par la communauté, alors le motif devient un ciment symbolique liant auteur et spectateur dans une même connaissance du « sentiment humain ».

Il faut noter, cependant, que la notion de motif (comme celle d'archétype ou de *Pathosformel*) porte en elle une certaine relativisation du rôle de l'artiste dans la création de l'œuvre³⁸¹. En effet, le motif, dispositif d'organisation du processus de création, se présente comme guide de l'imagination de l'artiste d'une manière qui probablement s'opère inconsciemment. L'auteur de l'œuvre ne serait-il alors que le simple vecteur des formes archétypales privilégiées par une époque ? La danse occupe à cet endroit un statut particulier, du fait de sa forme amenée, par nature, à renaître dans une multitude de corps différents pour survivre. À la différence d'un tableau dont on peut assurer l'origine individuelle, et la persistance matérielle, une chorégraphie s'établit d'emblée entre survivance et mutation. Il y a, dès lors, une certaine évidence à réclamer l'appartenance collective de formes passées entre tous les corps – ou un grand nombre de corps. Le fait, par ailleurs, d'assigner un *auteur* à une forme dansée est une pratique relativement tardive, remontant à l'origine du ballet, alors que la danse, art premier selon la conviction de Langer, avait probablement eu largement le temps d'ancrer dans les corps et les consciences une multitude de motifs – ainsi du mouvement circulaire, que nous évoquerons un peu plus tard. L'art du chorégraphe, par ailleurs, réside peut-être dans la conscience et la juste manipulation de ces motifs à même d'animer son œuvre, et dans leur transformation en fils d'Ariane subrepticement déroulés vers les tréfonds labyrinthiques des récepteurs émotionnels de ses congénères.

Le motif, par ailleurs, n'est pas uniquement une représentation archétypique ou une formule pathétique, comme nous l'avons vu. Sa force motrice ne s'étend parfois pas au-delà d'une œuvre unique, au sein de laquelle il étend sa puissance, mais qui est en retour seule à lui donner vie – le motif est alors le fruit de l'imagination *singulière* d'un Brahms ou d'un Vinteuil. Quel est alors le

³⁸¹ Relativisation qui n'aurait, par ailleurs, pas contrarié un Cunningham, et on peut comprendre là certains liens extrapolés (notamment par le critique Miyabi Ichikawa, comme nous l'avons vu dans la première partie) entre la pensée de la danse de Langer et la danse développée ultérieurement par le chorégraphe.

mystère de son action ? Le motif se distingue des autres éléments d'une œuvre d'art en ce qu'il est un élément isolable, fonctionnant *en lui-même* comme un symbole présentationnel, une forme vivante au sein de la forme vivante, qui tel le muscle cardiaque va donner au tout sa pulsation vitale. Dès lors qu'il se présente comme un élément structurel ou formel jamais rencontré auparavant, il devient difficile de concevoir comment il peut donner à l'œuvre sa raison d'être, sa direction et son sens. Susanne Langer, sans chercher pourtant à répondre à cette interrogation précise, livre dans *Mind* une de ses analyses chorégraphiques les plus poussées, et nous éclaire indirectement sur le problème :

On peut trouver un exemple frappant dans *Seraphic Dialogue* de Martha Graham, inspiré de la dernière vision de l'Archange par Jeanne D'arc, où un motif gestuel unique – un tremblement des doigts et des mains, comme un miroitement – représente d'abord le soleil au travers d'une fenêtre (sans le moindre jeu de lumière réel), puis le tremblement de peur de la fille, puis l'intensité de son obligation face à l'irrésistible figure angélique, ce qui donne l'impression d'une force magnétique, d'une tension vibrante de bienveillance. Enfin, il advient dans un tempo plus lent tandis que la vie s'éveille sous la forme angélique qui sort par la fenêtre, puis s'étend aux tissus, s'embrasant dans le tremblement miroitant du feu. Tous ces phénomènes, qui incorporent le même motif, sont symboliques les uns des autres – aussi bien physiquement qu'émotionnellement³⁸².

La dernière phrase de ce passage – qui n'apparaît qu'en note de bas de page – est tout particulièrement intéressante par cette précision : le motif se gonfle au fil de la pièce d'une pluralité de charges symboliques. Il renvoie, à chacune de ses occurrences, à une signification précise (le soleil à travers la fenêtre, la peur, le feu, etc.), mais chaque nouvelle apparition est gorgée de la force émotionnelle des précédentes, qu'elle évoque tout aussi bien, jusqu'au point final où tous les symbolismes se superposent, et tirent de cette superposition l'ultime force affective du motif. Martha Graham réaliserait-elle ainsi, au sein d'une seule et même œuvre, le voyage émotionnel que d'autres motifs parcourent en des siècles d'histoire de l'art ? Il n'est peut-être pas si absurde de soutenir que la force affective de la survivance ne se joue pas dans la durée entre les occurrences des motifs, mais plutôt dans *l'épaisseur* qu'elle leur accorde à chaque réapparition. Nigel Spivey déclare à propos de la formule pathétique qu'elle est « un phénomène d'accumulation » et qu'« elle recueille de nouveaux souvenirs et des associations inédites, sa flexibilité et son utilité étant encore et toujours démontrées par les artistes³⁸³ ». Il est possible d'imaginer qu'un processus similaire peut se jouer à plus petite échelle, et qu'un motif singulier à une œuvre peut se présenter en son sein comme un phénomène d'accumulation semblable.

Les transferts symboliques du tremblement des mains dans *Seraphic Dialogue* peuvent ainsi être rapprochés, en termes de diversité figurative appliquée à un même élément, de ceux opérés par

³⁸² Susanne Langer, *Mind : An Essay on Human Feeling*, vol. I, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, p. 202.

³⁸³ Nigel Spivey, *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 125.

la *Pathosformel* du corps porté au tombeau, traditionnelle de la représentation du Christ, mais rappelant également la mort de Méléagre. Il y a ainsi, dans le tableau de Raphaël reprenant ce motif (commandé par la mère de Grifonetto Baglioni qui, en raison de la trahison de son fils, l'a d'abord maudit avant de le recueillir, et d'assister à son assassinat pour cette même trahison), une couche symbolique supplémentaire qui vient affleurer :

Ceux qui voient *La mise au tombeau* de Raphaël sans rien connaître aux sarcophages classiques ne perdraient rien, il est vrai, de la puissance de dévotion de l'image ; on peut dire la même chose de tout spectateur qui découvre la peinture en ignorant la mauvaise fortune de la famille Baglioni au tournant du quinzième siècle. Mais quiconque reconnaît la source de la double formule de pathos où puise ici Raphaël est gratifié par un enrichissement du sens. Méléagre était à peine un homme lorsqu'il fut fauché, tout comme Grifonetto de Baglioni. Méléagre mourut en ayant été maudit par sa mère, tout comme Grifonetto. La mère de Méléagre l'avait maudit parce qu'il avait tué quelqu'un de son propre clan : c'est précisément la raison pour laquelle la mère de Grifonetto s'était retournée contre lui.

[...] Raphaël a prouvé la puissance du pathos par la formule. Cela tient au fait que l'histoire se répète et que l'humanité est éclairée en retour sur sa propre souffrance et sur sa mort³⁸⁴.

La force du motif provient de même des multiples références et connotations qui se superposent, et qui, loin de se gêner entre elles, alimentent au contraire leur charge affective respective, « se reflètent les unes les autres, se renforcent ou encore, se modifient les unes les autres, semblent même découler les unes des autres³⁸⁵ ». On voit qu'il faut, pour expliquer cette mêlée de sentiments, échapper à toute logique discursive. La vitalité et l'expressivité des symboles que sont les œuvres d'art ne dépendent que très peu du contenu ou du signifié auquel elles se réfèrent explicitement. Le secret de leurs mécanismes est ailleurs, dans des processus de transfert permis par la porosité des formes entre elles, ou plutôt, par la transmutation et l'interchangeabilité figurative des entités se déployant selon les mêmes schèmes – les forces magiques régissant le cosmos et les courants de nos mers intérieures, le pied cloué du Christ et le pied courbé du nourrisson, la tête que l'ivresse jette en arrière et l'autre que la douleur fait ployer. Plus diverses seront les connotations, plus variés seront les contenus emplissant ces formes, et plus grande sera leur capacité à décalquer ces dernières dans notre tissu nerveux et affectif, comme s'ils ajoutaient chacun leur poids à cette mise en pli. Didi-Huberman reconnaît dans la *Pathosformel* warburgienne de tels modes opératoires, qui ne sont pas différents de ceux œuvrant dans les réitérations du motif :

Adapté à la *Pathosformeln*, le principe de l'antithèse se manifeste en processus que Warburg a nommés « inversion de sens » (*Bedeutungsinversion*) ou « inversion énergétique » (*energetische Inversion*). Il n'y a pas de formule pathétique sans polarité et sans « tension énergétique » (*energetische Spannung*), mais la plasticité des formes et des forces, dans le temps de leurs survivances, réside précisément dans une capacité à convertir ou à inverser les tensions véhiculées

³⁸⁴ Nigel Spivey, *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude*, op. cit., p. 121.

³⁸⁵ Susanne Langer, *Mind*, op. cit., p. 202.

par les dynamogrammes : une polarité peut être portée à son « degré maximal de tension » ou bien se trouver, dans certaines circonstances, « dépolariées » ; sa valeur « passive » peut devenir « active », etc.

Bref, la formule de pathos a ceci de paradoxal – et de commun avec une formation de l'inconscient, au sens freudien du terme – que sa vocation à *intensifier l'affect dans la forme* va de pair avec une sorte d'*insensibilité à la contradiction* : il lui est toujours loisible de quitter une signification pour la signification antithétique. Ainsi, la ménade païenne pourra-t-elle devenir un ange d'annonciation, comme chez Agostino di Duccio. Ainsi, l'ouverture supplicante pourra-t-elle devenir miracle de guérison, comme chez Donatello à l'autel du Santo. Ainsi, le geste de terreur, dans une figure antique du groupe des *Niobides*, pourra-t-il devenir geste d'héroïsme victorieux dans le *David* d'Andrea del Castagno³⁸⁶.

« L'inversion de sens » pourrait ici se rapprocher, finalement, du modèle du courant électrique alternatif qui, en alternant régulièrement le *sens* de circulation des électrons, en inversant périodiquement le signe (positif ou négatif) des pôles, fait passer cette énergie que nous nommons électricité. L'œuvre d'art fonctionnerait donc comme une sorte de conducteur de courant affectif, comme un matériau parcouru de charges signifiantes, dont la polarisation peut changer à l'envi – pourvu que polarisation il y ait. L'important est de conserver la circulation, la mise en tension des éléments de l'œuvre, le différentiel de leurs charges, afin qu'il n'y ait nulle part d'immobilité, de tension nulle – ou « d'endroits morts » dans la forme vivante, selon l'expression de Langer.

³⁸⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, les Editions de Minuit, 2002, p. 244-246.

2) Étude de cas de deux motifs

a) Le mouvement circulaire : forme divine, dynamique diabolique

L'analyse de certains motifs nous permettrait d'entrer plus en détail dans l'étude des processus symboliques à l'œuvre dans la création artistique et sa réception, et de comprendre un peu mieux la manière dont s'opèrent et se construisent les procédés que la philosophe américaine juge essentiels dans l'œuvre d'art – à savoir la mise en place d'une correspondance structurelle avec le sentiment humain. Suivre la trace de certains motifs récurrents ou épisodiquement réurgents pourrait également nous permettre de dégager quelques perspectives sur l'histoire de la danse à même de proposer des angles interprétatifs nouveaux pour certaines œuvres. À notre niveau d'investigation, cet outil d'analyse formelle des œuvres est déjà en mesure de nous ouvrir un petit pan du vaste champ d'étude des dispositifs de construction du sens au sein de la danse – l'étude de cas des « inversions de sens » et des résonances archétypales comme tenseurs de l'œuvre.

Le cercle est sans doute l'un des motifs les plus récurrents de la danse³⁸⁷, qu'elle soit artistique, rituelle, festive. Le terme même de « chorégraphie » tire son étymologie de cette figure, dans la mesure où il provient du latin ecclésiastique « *chorea* », désignant la ronde. À ce titre, il nous paraît intéressant d'éprouver le concept langerien de « motif » sur ce qui apparaît comme un des éléments les plus couramment rencontrés dans l'histoire de la danse, de ses œuvres et de ses pratiques. Comment le mouvement circulaire se présente comme l'exemple type du « phénomène d'accumulation » évoqué précédemment, capable de se charger au fil du temps de multiples connotations qui se superposent sans jamais s'annihiler, et qui enrichissent chaque œuvre d'un substrat inconscient qui ne manque pas de résonner diffusément en nous ; comment sa dynamique adjoint à sa forme, déjà archétypale, des sens supplémentaires – sens de rotation et sens moral, qui souvent se rejoignent : voilà ce que nous nous proposons d'aborder ici.

Le cercle, ou plus exactement le mouvement circulaire – la circumambulation, de son nom savant – se présente en effet comme une parfaite illustration des accumulations et des inversions de sens mentionnées plus haut, et du gain conjoint de densité affective. Il est aussi, fréquemment, considéré comme la première forme géométrique apparue dans l'histoire de la danse : c'est dans cette perspective que Susanne Langer intitule le deuxième chapitre consacré à la danse de *Feeling*

³⁸⁷ Voir à ce sujet Roderyk Lange, « A propos du fonctionnement de la danse et de ses formes » (1975), trad. A. Suquet, in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse, Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.

and Form, « The Magic Circle ». Ce titre fait référence aux hypothèses de Curt Sachs³⁸⁸ quant à l'origine sacrée de la danse, qu'on imagine traditionnellement en cercle, autour du totem, à l'époque où la danse ne pouvait être qu'« extatique ». Une des premières vertus de la formation en cercle, découlant directement de ses propriétés géométriques, est de constituer un espace fermé, séparé du reste du monde, une frontière nette entre le sol profane et la scène culturelle :

Sachs observe que la forme de danse la plus ancienne semble être le *Reigen*, ou la ronde, qu'il estime être un héritage de nos ancêtres animaux. Il la voit comme une expression spontanée de gaieté, sans visée représentative et, par conséquent, « introvertie », selon son adaptation (plutôt malheureuse) des catégories empruntées à la psychologie dynamique de Jung. Mais la ronde symbolise véritablement une réalité des plus importantes dans la vie des hommes primitifs – le royaume sacré, le cercle magique. Le *Reigen* en tant que forme de danse n'a rien à voir avec le rassemblement festif spontané ; elle remplit un office sacré, peut-être le premier office sacré de la danse – il sépare la sphère du sacré de celle de l'existence profane. De cette manière, elle crée la scène de la danse, qui met en son centre naturellement l'autel ou équivalent – le totem, le prêtre, le feu – ou peut-être l'ours tué, ou le chef de clan décédé que l'on va consacrer³⁸⁹.

Le *Reigen*, ou la ronde, est un sujet largement traité par Sachs dans son *Histoire de la danse*. Le musicologue allemand accorde en effet une grande place au « cercle magique », et le situe à la source des danses collectives :

Le cercle est la forme la plus ancienne de la ronde en chœur. [...] Plus tard, le cercle prendra une valeur spirituelle. Ce n'est pas le raisonnement qui lui confèrera cette portée, mais bien la représentation et l'activité motrice immédiates ; encercler un objet, c'est [...] en prendre possession, se l'incorporer, le capter, le réduire en sa puissance (encerclément magique)³⁹⁰.

Il est, bien sûr, difficile d'affirmer absolument la primauté de cette formation dansée sur les autres, la danse ne laissant pour toutes traces que des témoignages ou des représentations picturales. Ces dernières sources tendraient cependant à accréditer les hypothèses de Curt Sachs. Il est ainsi à noter que le premier dessin rupestre d'une danse en groupe présente ses danseurs organisés en cercle – il s'agit d'un dessin trouvé dans la grotte de l'Addaura, sur le mont Pellegrino, près de Palerme, datant de 8000 ans avant JC. Une dizaine de personnages forment une ronde, nus, masqués et ithyphalliques, dans des contorsions qui peuvent rappeler les représentations des danses dionysiaques. Ils évoluent probablement de la droite vers la gauche. Ce mouvement circulaire avait-il une fonction magique ? Il serait audacieux d'émettre là plus que des conjectures.

Il n'est par ailleurs pas anodin que Sachs – et Langer à sa suite – ait accordé une importance particulière au cercle, dans la mesure où le musicologue fut largement – trop, pour la philosophe

³⁸⁸ Si Langer marque souvent sa distance par rapport aux thèses de Curt Sachs, elle adhère sur ce point à son idée d'un cercle primitif rassemblant la communauté, et d'où naîtrait la danse.

³⁸⁹ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 190-191.

³⁹⁰ Curt Sachs, *Histoire de la danse*, trad. L. Kerr, Paris, Gallimard, 1938, p. 83-84.

américaine – influencé par Jung, qui inaugure cette notion de « cercle magique » à travers l'étude des mandalas. Ce dernier considère en effet le cercle et le mandala comme des représentations archétypales, qui se retrouvent dans diverses cultures et époques :

L'archétype en soi est un facteur psychoïde qui appartient en quelque sorte à la partie ultraviolette du spectre physique. En tant que tel, il ne paraît pas susceptible de conscience. Je hasarde cette hypothèse parce que tous les éléments archétypiques perçus par la conscience paraissent représenter des variations sur un thème fondamental. Cette circonstance devient particulièrement impressionnante quand on étudie les variations infinies du thème du mandala. Il s'agit d'une forme fondamentale relativement simple dont on peut dire qu'elle possède une signification « centrale »³⁹¹.

Le mandala possède une structure circulaire, qui se retrouve dans certaines formes de danse qu'il faut alors percevoir comme des variations de cet élément archétypique :

Oui, depuis toujours le cercle et le centre sont un symbole de Dieu qui illustre la totalité du Dieu incarné : le point unique au centre, les points multiples à la périphérie. La circumambulation rituelle s'appuie souvent de façon consciente sur la similitude cosmique de la rotation du ciel stellaire, de la « ronde des étoiles », idée que renferme encore l'antique comparaison des douze disciples aux signes du zodiaque, de même que les représentations assez fréquentes du cercle zodiacal, devant l'autel ou sous la croisée du transept. [...]

Dans tous les cas, la danse circulaire solennelle a pour but et pour effet d'imprimer l'image du cercle et du centre, comme de mettre chaque point de la périphérie en relation avec le centre. Psychologiquement, cette disposition signifie un mandala, et donc un symbole du Soi sur lequel sont alignés non seulement le moi isolé, mais encore avec lui beaucoup d'êtres aux dispositions identiques et liées par le destin³⁹².

Un des modèles, pour Jung, de cette circumambulation rituelle chargée d'éléments archétypaux se trouve dans les *Actes de Jean*, texte apocryphe du II^e siècle. Il s'agit de la ronde que Jésus organise avant sa crucifixion, en lieu et place de la Cène des Évangiles. Les deux épisodes ont pour Jung la même signification, dans la mesure où ils présentent un rapprochement et une réunion : « dans la Cène, sous la forme de participation au corps et au sang du Christ, c'est-à-dire d'incorporation au Seigneur, dans la ronde, sous forme de circumambulation autour du Seigneur qui est le centre³⁹³. » Il y a dans les deux cas « la réception du Seigneur au centre des disciples³⁹⁴ ». Il est intéressant de constater, par ailleurs, que Sachs reprend exactement le même épisode, pour en faire de la même manière son exemple paradigmatique – se référant indirectement à l'interprétation de Jung :

C'est un hymne gnostique du II^e siècle qui marque ce courant d'énergie de la manière la plus saisissante. Après la Cène, avant de les quitter pour accomplir son destin, le Christ commande à ses

³⁹¹ Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience*, trad. Y. Le Lay, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 617-618.

³⁹² *Ibid.*, p. 332.

³⁹³ *Ibid.*, p. 331.

³⁹⁴ *Ibid.*

disciples de se donner la main pour faire une chaîne et danser tout autour de lui ; et c'est dans cette union sacrée qu'il leur offre son enseignement suprême : « Or, si tu entres dans ma ronde, vois-toi en moi qui parle. » Cette pénétration d'un autre moi qui trouve ici une expression si claire est la signification profonde de presque toutes les danses non-imitatives. Les adultes encerclent la jeune fille nubile pour en faire un élément fertile de la tribu ; des femmes mariées dansent une ronde autour de la jeune épousée pour l'admettre ainsi dans leur état ; le peuple se presse autour de la tête de l'ennemi, du buffle offert en sacrifice, de l'autel, du veau d'or, de l'hostie, afin que la force de ces objets s'épande mystérieusement et viennent les toucher – toujours il s'agit du toi dans le moi³⁹⁵.

Si le sens de circulation de cette ronde christique n'est pas spécifié, il n'en demeure pas moins que la direction dans laquelle la rotation s'effectue peut être une composante signifiante. C'est ainsi que Jung le décrypte, dans le rituel de la messe – même s'il ne s'agit pas là d'une ronde :

Le prêtre fait avec l'encensoir (*thuribulum*) un triple *signe de croix* sur les offrandes et décrit trois fois un cercle, deux fois de droite à gauche (dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, ce qui signifie psychologiquement une circumambulation vers le bas, c'est-à-dire un mouvement vers l'inconscient) et une fois de gauche à droite (donc dans le sens des aiguilles d'une montre), psychologiquement dans la direction du conscient³⁹⁶.

Cette attention au sens de rotation est importante dans le christianisme (nous aurons l'occasion d'y revenir), mais dans d'autres cultes également, aussi Jung ajoute-t-il en note que « dans le bouddhisme on veille soigneusement à ce que la *circumambulatio* se fasse vers la droite ». On peut dire au final que l'image archétypale du cercle s'incarnerait donc naturellement dans le mouvement circulaire des danseurs qui, de surcroît, complexifierait sa portée symbolique par son « sens » de circulation.

Ce dernier, toutefois, ne joue pas toujours de rôle dans la mise en œuvre de la ronde, et n'est surtout pas toujours spécifié dans les sources à notre disposition, nombreuses pourtant à dépeindre la ronde. Cette dernière est ainsi couramment figurée, en particulier lorsqu'il s'agit de dépeindre des satyres, sur les céramiques à figures rouges et à figures noires – dont la forme favorise évidemment la représentation. Très souvent associé aux danses célébrant Dionysos, le mouvement circulaire des satyres est reproduit par les bacchantes qui tentent par leur tournoiement de rejoindre le dieu de l'ivresse – on notera au passage comment deux motifs, le cercle et la transe, peuvent se trouver étroitement intriqués. La disposition du chœur du dithyrambe favorise par ailleurs la circumambulation :

Les chœurs de dithyrambe se formaient circulairement en exécutant leurs évolutions autour d'un point central, probablement l'autel du dieu [...] qui se maintiendra au centre de *l'orchestra* lorsque le théâtre sera érigé de manière permanente. D'où leur désignation usuelle de chœurs cycliques par opposition aux chœurs qui se déployaient face au spectateur en forme plus ou moins rectangulaire

³⁹⁵ Curt Sachs, *Histoire de la danse*, op. cit., p. 34.

³⁹⁶ Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience*, op. cit., p. 248.

comme dans la tragédie. Il s'agissait en somme d'une ronde³⁹⁷.

Ces bacchantes ne se sont pas simplement éteintes avec l'avènement du christianisme, mais ont transmis certains de leurs motifs, comme nous avons déjà pu le voir précédemment. Le mouvement circulaire fait partie de ces derniers, et présente à ce titre une des plus curieuses « carrières significatives » de l'histoire de la danse, se chargeant des connotations les plus diverses et contradictoires. Si la ronde fut d'abord associée aux cultes païens, il est remarquable de constater que le christianisme a détourné ce modèle primitif, en a repris les codes et les formes, pour l'associer à la célébration du nouveau Sauveur. Le texte apocryphe rapportant la ronde autour de Jésus en est une illustration. Antérieurement à cela, même, le judaïsme a su se réapproprier les cultes honnis, reprendre précisément les formes des égarés pour les remplir d'un contenu saint. La ronde païenne est ainsi vouée à ce transfert :

Dans les temps anciens, dit [Honorius Augustodunensis], les idolâtres dansaient en cercle pour évoquer la révolution du firmament. Ils joignaient les mains pour représenter l'union des éléments. L'harmonie de leurs chants symbolisait celle des planètes. Aux « gesticulations du corps » correspondait le mouvement des signes du zodiaque. Le bruit des mains et des pieds évoquaient le fracas du tonnerre. Mais les « fidèles » (les Hébreux) ont « converti » tout cela au service de Dieu : lors de l'Exode, ils ont dansé en action de grâces³⁹⁸.

L'Eglise présente également, dans ses premières heures, de nombreuses cérémonies et représentations reprenant la figure de la ronde pour en faire l'image du chœur céleste des anges. On en trouve par exemple une trace dans le psautier d'Utrecht (IX^e siècle), dont l'illustration de la cité divine, Sion, représente des personnages dansant dans l'allégresse une ronde autour de la Maison de Dieu. La danse n'est par ailleurs pas encore bannie du culte, et il n'est pas rare de voir danser moines et chanoines. Il existe ainsi, à Amiens, une ronde traditionnellement dansée à Pâques par les religieux dans le chœur même de l'église, la *pelota*. Les danseurs se lancent pendant la danse une balle qui rebondit, symbolisant le soleil qui renaît quotidiennement, qui lui-même symbolise la Résurrection.

La ronde, sous le nom de carole, est également la forme de danse la plus pratiquée dans les campagnes médiévales. Danse collective, où chacun est intégré de manière égalitaire, elle est la marque des communautés les plus soudées : « la ronde est donc la forme de danse la plus unifiante, la plus monolithique, c'est la danse d'une communauté à la fois protectrice et contraignante³⁹⁹. » Elle se présente ainsi, à côté de la ronde des chanoines à l'image du chœur céleste, comme la forme sécularisée des circumambulations païennes. Si la carole est avant tout un

³⁹⁷ Henri Jeanmaire, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1970, p. 232-233.

³⁹⁸ Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 89.

³⁹⁹ Sophie Jacotot, « Tourner », in Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012, p. 136.

jeu, apparemment vidé de toute fonction magique, il n'est pas certain cependant que toute trace des anciens rituels ait totalement disparu. Tout comme les transes à visée thérapeutique, dont les survivances dans les campagnes ont longtemps persisté – ainsi, dans les Pouilles, de la tarentelle – certaines vertus attribuées à la carole sont peut-être des échos atténués de ces pratiques primitives : « De telles danses, de telles chansons étaient considérées comme ayant une vertu sinon thérapeutique, du moins apaisante. Le *Tournoi de Chauvenci* indique qu'on va danser la *carole* dans les chambres où reposent les blessés de la journée pour "les navrez apaiser" (v. 4330)⁴⁰⁰ », affirme Paul Bourcier. On pourrait également faire mention de quelques occurrences littéraires de caroles ensorcelées :

On peut concéder toutefois que les romans « bretons » ont recours à des forces magiques, au fantastique. La carole y retrouve parfois un peu du pouvoir qu'avait jadis la danse en rond de mettre les participants hors d'eux-mêmes.

Encore les exemples sont-ils rares. Méraugis, le héros du roman de Robert de Houdenc, au XIII^e siècle, est entré dans une *carole* « fée » ; il n'en pourra sortir de dix semaines (*Méraugis*, v. 3671 sq.) Lancelot – son contemporain dans la version en vers, le roman en prose n'a été écrit qu'un bon demi-siècle plus tard (édit. Michéa, p. 234, sq.) – est prisonnier d'une semblable *carole* [...].

La *carole* de Méraugis tournait autour d'un pin ; celle qui « fée » Lancelot, autour de trois. Faut-il voir ici, conservé dans l'inconscient collectif, un souvenir de la valeur sacrée de cet arbre, essentiel dans le culte de Dionysos où sa pomme fournissait la massue du thyrses et dont la résine assurait la conservation du vin⁴⁰¹ ?

Les véritables résurgences des cultes païens dansés en rond vont toutefois se manifester dans l'imaginaire mis en branle pour construire, à partir des XIV^e et XV^e siècles, le mythe du Sabbat – d'abord dans les traités de démonologie, puis dans les croyances du peuple. L'Église veut alors renforcer sa lutte contre les hérésies en diabolisant les anciennes pratiques des campagnes, muant les satyres en démons cornus et les bacchantes en sorcières. Leur mouvement circulaire devient cercle de l'Enfer, dès lors qu'il entraîne les damnés et les hérésiarques dans un parcours éternellement recommencé, sans *alpha* ni *omega*, et qu'il se fait la marque d'une idolâtrie sacrilège qui rappelle les cercles des adorateurs du Veau d'Or. La ronde sabbatique est aussi un rituel de l'inversion, la pratique miroir du culte catholique : alors que les rondes saintes (celle du Christ, celle des chanoines à Pâques) s'exécutent face au centre, celles des sorcières se conduisent dos à lui. La tête renversée en arrière, celle de la Ménade puis de la possédée, se présente aussi comme le geste inversé de la tête penchée, signe de soumission à Dieu : « La danse diabolique présente donc deux caractéristiques constantes : elle se manifeste par la perte du contrôle de soi, considérée en l'occurrence comme une victoire du diable qui s'empare du danseur et par la notion d'anomalie que

⁴⁰⁰ Paul Bourcier, *Naissance du ballet (394-1673)*, Nîmes, La Recherche en Danse, 1995, p. 47.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 50-51.

traduit le terme *renversez*. On verra plus loin que le diable passe pour danser à l'envers⁴⁰². » L'inversion du sens de la messe se traduit donc, pour les adeptes du Sabbat, littéralement par une *inversion de sens*. Tous les gestes sont exécutés en miroir, à l'envers de ceux du rite chrétien.

La ronde infernale qui réunit les sorcières les nuits de Sabbat devient ainsi une image forte de l'iconographie populaire et littéraire, qu'on retrouve par exemple dans la *Ronde du Sabbat* de Victor Hugo, ou encore dans *le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov. Elle est également passée, plus prosaïquement, dans la langue populaire – mentionnons à ce titre les « ronds de sorcières », ces cercles de champignons qui ont poussé, dit-on, sous les pieds des sorcières lors de leurs terribles réunions dansantes... Du fait de cette affiliation satanique, la ronde n'est pas pour l'Eglise, du Moyen-Âge aux Lumières, une pratique à encourager – même lors de bals plus innocents. Elle fait l'objet des condamnations les plus sévères, qui vont perdurer au fil des siècles. Citons à titre d'illustrations de ces vertes attaques l'article « Danse » du *Dictionnaire Coppier* (1663) : « La danse est un cercle dont le démon est le centre, bien qu'elle passe pour indifférente. Car où sont les violons, là sont les ténèbres des hommes, la perte des femmes, la tristesse des anges, et la feste des diables⁴⁰³. » Ou encore, plus tôt, le frère Laurent confesseur de Philippe III le Hardi, qui clame dans sa *Somme des vices et des vertus* : « Que les caroles sont les processions au deable, il appert pour ce qu'on tourne au senestre côté. De quoy la Sainte Ecriture dist : Les voies qui tournent à destre cognoit Dieu, celes qui tournent à senestre sont perverses et mauvaises et Dieu les het⁴⁰⁴. » On trouve à cette occasion une précision sur le sens de la ronde, qui tournerait « à sénestre », du côté gauche, le côté du Diable – et de l'inconscient. On voit dès lors que, loin de l'immobilité sereine de l'image fixe du cercle, le mouvement circulaire possède un « bon » et un « mauvais » sens – sa nature dynamique l'enrichit d'une strate supplémentaire de signification.

Cependant, si le mouvement circulaire, à travers la ronde, rencontre depuis le Moyen-Âge, le mythe de la sorcière et la peur du Diable, il n'en est pas de même dans les milieux lettrés à l'aube de la Renaissance : « Pour eux, il était avéré que la danse leur permettrait d'entendre le concert du cosmos et d'y participer. C'est là un changement radical dans la conception de l'orchestrique : les Renaissants la rattachent à une idéologie universaliste conçue par les Anciens⁴⁰⁵. » C'est ainsi que Guy Le Fèvre de la Borderie dicte un Art Poétique de la danse qui n'omet pas de recommander de tourner en de beaux cercles. Ronsard également célèbre la perfection du mouvement circulaire. En effet, le néoplatonisme revenu à la mode offre, depuis la traduction du *Timée* par Marsile Ficin en 1477, des modèles pour penser le cercle comme le symbole de l'harmonie du Monde, du Bien et du

⁴⁰² Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse, De la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 150-151.

⁴⁰³ Cité par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *ibid.*, p. 156-157.

⁴⁰⁴ Cité par Paul Bourcier, *Naissance du ballet (394-1673)*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰⁵ Paul Bourcier, *Naissance du ballet (394-1673)*, *op. cit.*, p. 159.

Beau, et de l'éternité⁴⁰⁶. On retrouve notamment ces références dans ce qui deviendra la Bible du courtisan des XVI^e et XVII^e siècles, *Le Livre du Courtisan*, écrit en 1528 par Baldassar de Castiglione. Castiglione nous dit, à travers un de ses personnages :

Je dirai que la Beauté vient de Dieu, et qu'elle est comme un cercle dont la bonté est le centre ; et par conséquent, comme il ne peut y avoir de cercle sans un centre, il ne saurait y avoir de beauté sans bonté. Aussi est-il rare qu'une âme mauvaise habite un beau corps, et c'est pourquoi la beauté extérieure est le vrai signe de la beauté intérieure, et dans les corps cette grâce est imprimée plus ou moins comme par une marque de l'âme qui se ferait ainsi extérieurement connaître⁴⁰⁷.

La beauté est le cercle et la bonté est le centre, donc, et la grâce du corps nous dit tout de la qualité du centre qu'est l'âme. De là vient qu'il est si important pour un courtisan de maîtriser la danse, qui de ce fait révèle tout de la grâce intérieure du danseur. Le monde également répond à un assemblage circulaire garant de sa parfaite marche, Castiglione développe plus loin cette idée :

Le ciel rond, orné de tant de divines lumières, et au centre la terre environnée des éléments et soutenue par son propre poids ; le soleil, qui en tournant illumine le tout et au printemps s'approche du signe le plus bas, et puis peu à peu monte de l'autre côté ; la lune, qui reçoit de celui-ci sa lumière, selon qu'elle s'en approche ou qu'elle s'en éloigne, et les cinq autres planètes, qui suivent le même cours de façons différentes. Ces choses ont entre elles une telle force par la connexion d'un ordre si nécessairement composé, que si on les changeait d'un pouce, elles ne pourraient plus tenir ensemble, et le monde périrait⁴⁰⁸.

C'est là une idée extrêmement commune à la Renaissance et la danse, image extériorisée d'un parfait équilibre de l'âme, trouve son ultime accomplissement lorsqu'elle s'exécute en cercle, à l'image du mouvement des planètes⁴⁰⁹. Le maître à danser Archangelo Tuccaro, dans ses *Trois dialogues sur l'exercice de sauter et de voltiger en l'air*, s'exprime de la sorte : « La diversité des mouvemens faicts à l'opposite l'un de l'autre par ceux qui dancent n'est qu'une générale imitation des divers mouvemens des cieulx et le tour qu'on faict en arrière au bal et à la dance n'est autre chose que de vouloir imiter honnestement la rétrogradation des planettes [...]»⁴¹⁰. » Cet argument de

⁴⁰⁶ Voir à ce titre l'*Iconologia* (1593) de Cesare Ripa : on retrouve le cercle dans les allégories de la Félicité éternelle, de l'Intelligence, de la Théologie, de la Monarchie, de la Métaphysique, de la Persévérance, des Mathématiques...

⁴⁰⁷ Baldassar de Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. A. Pons d'après G. Chappuis, GF Flammarion, Paris, 1991.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ L'hypothèse du ciel comme premier modèle de la danse en rond n'est par ailleurs pas uniquement formulée dans le cadre de ce débat et de ces enjeux, mais se présente comme un discours relativement courant pour expliquer un certain nombre de danses collectives. Sans parler du rite soufi, citons par exemple Françoise Gründ à propos du *ruume* des Peuls : « Les danseurs forment une ronde serrée ou les épaules se touchent. [...] Puis les corps, dans une légère translation, vont glisser dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Les bras et les épaules accentuent le geste oscillatoire, en soulevant, dans un ensemble coordonné, un fardeau imaginaire placé au centre du cercle. [...] Cette danse [...] s'inspirerait du mouvement des planètes. La reproduction cosmique semble assez normale pour des nomades sensibilisés aux alternances climatiques et ne possédant comme seul repère que les étoiles. » Françoise Gründ, *Danses de la terre*, Paris, Editions de La Martinière, 2001, p. 166. Notons au passage que le sens « diabolique » peut aussi se voir, simplement, comme celui d'anciens rites païens, reproduisant le cours des étoiles.

⁴¹⁰ Cité par Paul Bourcier, *Naissance du ballet (394-1673)*, *op. cit.*, p. 168.

défense de la danse – on peut proprement parler de défense, au vu des accusations diaboliques dont elle est dans le même temps l’objet – est puisé chez Platon, mais aussi dans un texte très lu à la Renaissance, l’*Eloge de la danse* de Lucien de Samosate, seul « traité » véritablement dédié à l’art chorégraphique que nous ait laissé l’Antiquité. Dans ce dialogue, il s’agit déjà d’une défense, menée ardemment par l’interlocuteur principal, et passant notamment par l’affirmation de l’origine « astrologique » de cet art :

La ronde des astres, l’entrelacement des étoiles fixes et des planètes, le rythme harmonieux et régulier qui préside à leurs mouvements communs, tout cela constitue autant d’indices de l’existence d’une danse primordiale. Celle-ci s’est développée, perfectionnée, pour, aujourd’hui, atteindre un sommet : la voici devenue un bel ensemble, riche, harmonieux et raffiné⁴¹¹.

Des arguments comparables sont développés au siècle suivant, tous soutenus pour revendiquer la noble origine de la danse, loin de l’image pervertie et diabolisée des mystères païens. Le père Méneestrier, que nous avons évoqué précédemment, se place quant à lui sous le patronage des hautes autorités égyptiennes, pour couronner ensuite la ronde des lauriers de la Tragédie :

Les Egyptiens qui furent des Sages réglés jusqu’aux plus petites choses, firent les premiers de leurs Danses des hiéroglyphiques d’action, comme ils en avaient de figurés pour exprimer leurs Mystères. Platon qui fut leur Disciple et leur admirateur, ne put assez louer l’esprit de celui, qui le premier mit en Concert et en Danse l’Harmonie de l’Univers et tous les mouvements des Astres, et conclut qu’il devait être un Dieu, ou un homme Divin.

Les interprètes de Sophocle, d’Euripide, et d’Aristophane, nous ont découvert ces Mystères que Platon n’a pas expliqués. Ils disent que toutes les Danses que faisaient les Egyptiens, représentaient les mouvements célestes, et l’Harmonie de l’Univers. Que c’est pour cela qu’ils dansaient en rond autour des Autels, parce que tous ces mouvements sont circulaires, et considérant ces Autels comme le Soleil placé au milieu du Ciel, ils tournaient autour pour représenter le Zodiaque, ou le Cercle des Signes, sous lequel le Soleil fait son cours journalier et annuel. Ce fut l’origine des *Strophes*, et des *Antistrophes* de l’ancienne Tragédie et des Odes de Pindare. Les Chœurs de ces Tragédies dansant en rond de droite à gauche, exprimaient les mouvements du Ciel qui se font du Levant au Couchant qu’ils appelaient *Strophes* ou tours. Ils se tournaient après de gauche à droite pour représenter les mouvements des Planètes qu’ils nommaient *Antistrophes* ou retours. Après ces deux Danses ils s’arrêtaient pour chanter, et ces chants fixes qu’ils nommaient *Epodes*, représentaient la fermeté et l’immobilité de la terre.

Le Ballet eut cette Origine mystérieuse et savante chez les Egyptiens [...]

J’appelle ces Danses Ballets, parce qu’elles n’étaient pas de simples Danses comme les autres, mais des Représentations ingénieuses, des mouvements du Ciel et des Planètes [...]⁴¹².

Le mouvement circulaire se présente ici comme l’ultime justification de la fonction imitative de la danse, et donc de son inscription légitime au rang des arts.

Le motif géométrique du cercle va ainsi trouver une fonction symbolique et allégorique dans les ballets de cour des XVI^e et XVII^e siècle. Il s’agira de figurer par le mouvement circulaire la

⁴¹¹ Lucien de Samosate, *Eloge de la danse*, trad. C. Terreaux, Paris, Arléa, 2007, p. 8-9.

⁴¹² Claude-François Méneestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, Genève, Minkoff reprint, 1984, p. 35-38.

course des astres, et ainsi de mettre en scène l'harmonie céleste. Louis XIV qui, rappelons-le, tient en 1653 dans le *Ballet de la Nuit* le rôle du Soleil (on est alors passé au modèle héliocentrique), va privilégier dans les chorégraphies versaillaises ces allégories spatiales de l'harmonie du monde – et de la cour de France. La portée politique de cette assimilation des corps dansants aux astres étincelants, par leur commun mouvement circulaire, s'est d'ailleurs trouvée au cœur des enjeux du ballet de cour dès son apparition à la Renaissance, finement soulignée par les érudits d'alors :

Jean Dorat, le maître de la Pléiade, célèbre, dans un dialogue entre des chœurs de danseurs, la danse des astres qui a mis l'ordre dans le chaos primitif et sauvegarde l'harmonie du monde. Ainsi glisse-t-il vers une leçon politique et affirme-t-il la nécessaire prééminence du roi, garant de l'équilibre du royaume comme le Démonstrateur l'est de celui du cosmos⁴¹³.

Louis XIV pousse à l'extrême cette allégorie politique. Tout est agencé pour donner à voir un règne à l'image de la divine, circulaire et symétrique harmonie des cieux. On passe d'ailleurs, de manière cohérente avec cette assimilation des danseurs aux planètes spécifiques tournant autour du Soleil, d'une circumambulation collective à une figure circulaire dessinée par un unique danseur – ou plusieurs danseurs, se trouvant alors sur une « orbite » différente. Le motif du cercle ne se présente généralement plus, à partir des ballets de cette époque, sous le visage de la ronde, mais du « manège », individuel.

Ce dernier avatar du motif circulaire va perdurer dans la tradition de la danse classique, en se vidant de sa charge allégorique. C'est toutefois cet héritage qu'il faut garder en mémoire si l'on veut comprendre la récurrence d'une figure spatiale qui pourtant s'accommode bien mal des perspectives des théâtres à l'italienne dans lesquels la danse classique va s'épanouir. Les œuvres qui seront les fleurons du ballet, ainsi, auront toutes en commun d'inclure des variations de soliste se terminant par un grand manège, qui ne vient plus désormais rappeler la course brillante des astres, mais simplement souligner l'ampleur de la danse de l'exécutant et sa conquête technique de l'espace scénique. Il est à noter, d'ailleurs, que le sens du manège n'a plus alors aucune importance, ne se rapporte ni au cours des planètes ni à l'alternance « strophe/antistrophe » décrite par Ménestrier : s'il s'effectue dans l'immense majorité des variations dans le sens des aiguilles d'une montre, c'est simplement parce que la plupart des danseurs sont droitiers.

Le mouvement circulaire est ainsi un motif dont le *sens* – la charge signifiante – s'inverse en permanence, comme le fait remarquer Sarah Di Bella : « La figure de la *chorea* est en effet une figure réversible : tantôt figure de l'ordre cosmique à l'image du mouvement des planètes, tantôt figure du désordre de l'esprit en raison de sa vocation extatique, dionysiaque, et par définition

⁴¹³ Paul Bourcier, *Naissance du ballet (394-1673)*, op. cit., p. 166-167.

incontrôlable par les outils de la raison et du raisonnable⁴¹⁴. » De ce fait, le ballet offre à voir un bien curieux mélange d'influences concernant les motifs circulaires qu'il déploie : le dessin du mouvement des planètes s'est inscrit dans sa technique même, et ses figures imposées, tandis que l'imaginaire des rondes tantôt bucoliques tantôt sataniques est un champ que les rédacteurs de livret en quête d'histoires propices à la danse ne pourront ignorer. On voit donc cohabiter des manèges dont le sens allégorique s'est dissous dans la prouesse technique, et des rondes vidées de leur fonction magique, mises en scène pour figurer et représenter les bergers ou les fées. Le romantisme en particulier affectionnera ces figures surnaturelles d'un autre temps, et n'aura de cesse de les porter à la scène : c'est le lieu de ce qui deviendra le traditionnel acte blanc, où se déploient sylphides, péris et autres êtres évanescents.

Un exemple particulièrement riche d'enseignement à ce sujet est, encore, *Giselle* (1841), dont le livret est signé Théophile Gautier : l'action se déroule dans un village (dont on mentionne qu'une statuette de Bacchus orne la grande place lors de la fête des vendanges) qui voit les jeunes filles mortes d'avoir trop dansé devenir des Wilis. Les Wilis sont des fantômes dansants qui entraînent les hommes qui s'approchent trop de la forêt après minuit dans une « bacchanale joyeuse », dans une « ronde fantastique et tumultueuse » – et les font mourir d'épuisement⁴¹⁵. « C'est un endroit maudit, c'est le cercle de danse des Wilis⁴¹⁶ ! », nous dit un des personnages dans le livret. En somme, le ballet romantique cultive cet imaginaire de la ronde démoniaque, tout en le magnifiant, et la puissance magique perdue des anciens rites ne manque pas de fasciner le public qui vient s'y presser. Notons au passage que le chorégraphe Jean Coralli a su particulièrement bien lire le livret de Gautier, puisqu'il traduit la « ronde fantastique et tumultueuse » par une ronde effective du corps de ballet, formée de danseuses tournant à pas courus, très serrées et courbées en avant – posture rare dans la danse classique. Comme le musicien Adolphe Adam, il sut très bien aussi comprendre le léger malaise de Giselle dans le premier acte comme un appel des esprits maléfiques : il n'est pas anodin que la jeune fille, ayant repris son souffle, rejoigne le groupe dansant au moment où celui-ci forme une croix⁴¹⁷ (symbole de sa mort prochaine, mais aussi des Wilis qui ont les bras croisés sur la poitrine) qui tourne sur elle-même. Exactement à la même époque, du côté de la danse sociale, la mode de la valse est à son comble dans les salles de bal. Le tournoiement festif avec un partenaire est à l'honneur, imposant « un sens de circulation dans les

⁴¹⁴ Sarah Di Bella, « Le branle des folles, La danse dans une allégorie de la discipline » in Sarah Di Bella (dir.), *Pensée, pratiques et représentations de la discipline à l'âge moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 36.

⁴¹⁵ Notons à ce sujet que la ronde qui fait mourir d'épuisement est un avatar particulier de l'ensorcellement des caroles. L'épisode de la ronde de Kölbick en 1021, au cours duquel dix-huit danseurs, possédés, auraient dansé un an durant, jusqu'à la mort pour certains, en est un témoignage.

⁴¹⁶ Théophile Gautier, *Œuvres complètes section III, Théâtre et ballets*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 598.

⁴¹⁷ La croix serait, par ailleurs, un autre motif intéressant à étudier dans la danse. Rappelons, à titre d'exemple, qu'elle organise tout le travail du danseur classique, qui doit faire tous ses exercices devant, de côté, derrière et encore de côté, c'est-à-dire « en croix », selon l'expression canonique.

salles de bal, le « sens du bal », qui voit tous les couples évoluer dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, sur une « ligne de danse » imaginaire et circulaire, même si la salle est carrée ou rectangulaire⁴¹⁸. » Le « sens du bal », senestre diabolique, direction de l'inconscient, que Giselle a trop suivi...

Cette fascination pour les anciens rites va marquer une autre époque de la danse, et révéler d'autres enjeux que le motif circulaire viendra encore une fois illustrer. Au début du XX^e siècle, l'expressivité et l'organicité sont mises au goût du jour, dans un mouvement de libération du corps et de l'individu des carcans de la société bourgeoise industrielle. Le corps bourgeois est en effet rejeté, au profit d'un « corps mythique » qu'on pense atteindre par la recherche de l'organicité du mouvement : ce dernier ne doit plus obéir aux normes et conventions des pas de danse, mais doit se fonder sur l'attention aux rythmes internes de l'organisme, qu'on pense en communication profonde avec les rythmes de l'univers. Une telle pensée mènera au courant primitiviste de la danse, courant poussant jusqu'à son comble cette inspiration puisée dans la pensée mythique de peuples « exotiques ». La danse moderne tire de ce retour revendiqué au corps mythique bon nombre de ses préceptes⁴¹⁹, et se présente comme un terrain idéal pour une réactualisation des pratiques et représentations des danses ancestrales. Le début du XX^e siècle, dans la logique du mouvement de pensée évoqué, affiche en danse un goût immodéré pour les légendes immémoriales, les cosmologies archaïques, les mythes ancestraux. Un rapide panorama de titres d'œuvres créées à cette époque permet d'en juger, qu'il s'agisse de *Ishtar of Seven Gates* de Ruth Saint-Denis (1925), *Danse de la Sorcière* de Mary Wigman (1926), *Primitive Mysteries* de Martha Graham (1931), et bien sûr (même si on reste là au sein de la tradition classique) *Le Sacre du printemps*.

Le mouvement circulaire est omniprésent dans la chorégraphie de Nijinski, figurant les anciens rituels de la Russie païenne. La vierge élue vient se placer au centre du cercle cérémoniel, et son sacrifice à la fécondité de la Terre en fait le temps du rituel l'objet d'adoration de la communauté tout entière. Elle est le centre vers lequel convergent les regards et les attentes, le point d'aspiration des forces en présence. Cet épisode de l'Élue au centre du cercle formé par la communauté va se retrouver dans bon nombre de reprises du *Sacre*, et la mutation du motif circulaire au cours de ces créations offre matière à réflexion. Le thème de l'individu s'extrayant de la communauté, et celui du rituel de fertilité, vont largement nourrir les différentes versions proposées. C'est ainsi que le motif circulaire se met de manière contemporaine à figurer le désir et la sexualité, les forces en présence entre un individu et un groupe, forces désirantes et tensions sexuelles qui déjà, peut-être, innervaient les rites ancestraux. Susanne Langer souligne d'ailleurs le fait que l'œuvre des forces mystiques de la danse rituelle est, dans le fond, peu différente de celle

⁴¹⁸ Sophie Jacotot, « Tourner », *op. cit.*, p. 137.

⁴¹⁹ Voir I 2) b).

des forces érotiques de la danse sécularisée :

Le monde du rêve est essentiellement une fabrique de forces érotiques. [...] Indéniablement les vertus artistiques de certaines danses extatiques religieuses, pratiquées année après année par les sectes dansantes, ne sont pas plus grandes que celles de la sarabande, du menuet, de la valse ou du tango. En fait, il est souvent à peine possible de distinguer les Puissances divines, contactées par les danses mystiques traditionnelles, des forces érotiques, des liens de l'amour et de la communion eux-mêmes, ou de la libération de la gravité, que les amateurs de danse de salon expérimentent⁴²⁰.

Il faut attendre le XX^e siècle pour que ces thèmes érotiques et ces tensions sexuelles émergent explicitement sur la scène chorégraphique et trouvent dans le motif du groupe encerclant l'individu une image forte du désir, ce que beaucoup de *Sacres* exacerberont dans leurs chorégraphies – on peut citer, particulièrement, la version d'Angelin Preljocaj. Le cercle, par définition, s'organise autour d'un centre, comme la communauté, par extension, se construit autour d'un désir commun. L'individu jeté en pâture au centre du groupe, tantôt sacrifié tantôt triomphant, tend l'espace scénique de forces centripètes qu'il subit et qu'il anime tout à la fois. De la figuration d'une cosmogonie à la matérialisation des puissances désirantes d'un groupe envers un individu, le cercle dansé a muté avec les préoccupations de son temps. Les allégories des puissances magiques qui tiennent l'Univers ont globalement laissé place aux transcriptions des forces structurantes de l'inconscient individuel et collectif, ces dernières offrant d'ailleurs, dans un certain nombre d'œuvres, maintes résonances avec les premières – à l'instar du *Boléro* de Maurice Béjart, oscillant en permanence entre rite sacrificiel et emprise érotique.

Cette lecture conflictuelle du motif circulaire, comme mise en tension du centre – un individu – et du cercle – la communauté, n'est cependant pas la seule vision qui émerge de cet intérêt du siècle pour les sagesses archaïques. La danse postmoderne, issue d'une contre-culture américaine marquée par le Vietnam, privilégiera au contraire les images pacificatrices issues du cercle et du mandala, à l'instar des recherches de Deborah Hay, ou de celles de Simone Forti :

Dans ses études sur les mouvements giratoires et les virages, Simone Forti dessine des cercles et des ellipses en marchant de plus en plus vite, le poids incliné vers le centre de l'orbite, jusqu'à ce qu'elle semble soudain prise dans le tourbillon de son élan, auquel elle se laisse aller. [...] Le dessin géométrique du mouvement circulaire rappelle fortement les constructions répétitives et élémentaires de la structure minimaliste, mais il se comprend mieux si on le rapproche des thèmes chers à Simone Forti, ceux de l'animal et du petit enfant. [...] Dans le mouvement circulaire, la répétition et l'abandon à la force du mouvement induisent une altération de la conscience, comme dans les danses giratoires de certains chorégraphes exploitant le tournoiement sur place. La fascination éprouvée par Simone Forti pour les cercles n'est pas purement kinesthésique : elle s'enracine dans la mystique de la numérologie, dans sa conviction selon laquelle les « sept cercles qui forment la base de l'étoile de David » dessinent aussi les formes des chiffres arabes [...]⁴²¹.

⁴²⁰ Susanne Langer, *Feeling and Form*, op. cit., p. 202.

⁴²¹ Sally Banes, *Terpsichore en baskets, post-modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, Chiron, 2002, p. 82.

On retrouve ici, au passage, l'intérêt que nous soulignons précédemment pour les techniques de transe. Les motifs du cercle et de la transe sont ainsi, dans la danse, très fréquemment liés, dès lors qu'ils s'inspirent de rituels fantasmés aux mythologies mythifiées. Le film de danse *Bakhti* (1969), de Maurice Béjart, entrecroise ainsi ces différentes références et allusions, et le motif circulaire voit ses connotations se superposer, entre rituel cosmogonique, érotisme primordial, symbole d'unité personnelle... Béjart place Shiva et Shakti au centre d'un cercle formé par les autres danseurs, rappelant directement, par la figure formée, les mandalas des traditions indiennes. Le film donne à voir ce motif circulaire dans toute sa perfection et sa régularité, le couple de danseurs étant à la fois au centre du groupe et sur l'axe de notre regard – la caméra est placée dans un point de vue zénithal. Ce point de vue zénithal mérite qu'on s'y attarde, car le motif circulaire, ses connotations superposées, antagonistes ou corollaires, sa charge affective et sa puissance archétypale, ne peuvent tout à fait s'appréhender sans aborder la question du point de vue depuis lequel il est perçu.

Le cercle est l'image même de la communauté rassemblée, dans une égalité tendue vers le centre qui la coordonne – cette égalité dans le rassemblement d'où naît l'idée de la Table Ronde, ou de la ronde christique précédemment évoquée. Les propriétés topologiques du cercle en décident ainsi : le cercle est l'ensemble des points à égale distance d'un autre point, le centre. Le meneur – ou le sacrifié, placé au centre dans les rituels ancestraux, voit donc chacun de la même manière, et inversement, chaque membre de la communauté a un point de vue sur le centre identique aux autres. Le cercle est le *topos* de l'unité du groupe, renforcé par une réunion dans laquelle l'individu se fond et à laquelle il apporte sa force. Boucle fermée, il comporte un extérieur et un intérieur, comme le soulignait Langer, et en cela invite à imaginer des traditions ésotériques, des cercles et des confréries auxquels il est tout à la fois rassurant et glorieux d'appartenir.

Le motif circulaire dans les œuvres de danse cultive-t-il pour autant ce sentiment d'appartenance à un groupe, nous donne-t-il l'impression d'embrasser le temps du spectacle la vision d'une communauté ? C'est du moins sur la nostalgie de cette capacité ancestrale de l'humanité à se constituer en groupe que repose, sans forcément le clamer, la dramaturgie d'une partie des œuvres évoquées, notamment le *Sacre* – un désir qu'on imagine né en réaction à l'individualisme triomphant de l'ère du capitalisme. Toutefois, la mise en scène des cercles – au sens double de figure géométrique et de réunion sélective, échoue par principe à nous faire entrer dans le cénacle de ces communautés rêvées. En effet, ces assemblées investissant l'espace scénique et imaginaire du théâtre ne s'offrent à la vue du spectateur que de façon parcellaire, déformée, et surtout extérieure. Le cercle se constitue au loin, là-bas, sur scène, et nous, membres de cette réunion factice qu'est le public, ne pouvons rejoindre cette communauté réelle qui se forme sous nos yeux. Il faut à ce titre souligner cette donnée tout à fait physique : en réalité nous ne voyons pas,

au théâtre, le motif circulaire dessiné sur le plateau, nous le devinons juste au travers de l'ellipse que la perspective de la salle nous laisse entrevoir. Les vertus remarquables du cercle offrant une égalité de point de vue entre ses membres sont de ce fait irrémédiablement évoquées pour nous, mais non vécues par nous. Le ballet ne fait qu'offrir au public un support pour son fantasme d'une puissance magique née de l'unisson ; il ne lui prodigue, en lieu et place de la pratique communautaire, que le spectacle distancié de la communauté. C'est une question sur laquelle travaille par exemple Lucinda Childs, dès lors qu'elle aborde le motif circulaire : dans ses pièces, « l'utilisation du cercle apparaît comme un moyen d'échapper à la vision frontale perspectiviste, créant un espace qui n'est pas seulement celui de la représentation, mais un espace intérieur auquel le spectateur n'a pas accès⁴²². »

Cette incapacité à réaliser notre désir de nous constituer communautairement et de rejoindre le cercle déployé sur scène, inhérente à l'architecture de tout théâtre, est justement dépassée partiellement dans le film *Bakhti*, grâce à la plongée zénithale sur le cercle des danseurs, plongée verticale à 90°. Busby Berkeley fut un des plus fervents utilisateurs de cette prise de vue, imaginée pour donner pleinement à voir les danses circulaires compliquées que le réalisateur aimait à imaginer. Berkeley construit des figures tout à fait impressionnantes et hypnotiques qui dissolvent et dépassent les corps individuels des danseuses, comme le fait justement remarquer Deleuze :

Par excellence, la comédie musicale est le mouvement dépersonnalisé et pronominalisé, la danse qui trace un monde onirique en se faisant. Chez Berkeley, les girls multipliées et reflétées forment un prolétariat féérique dont les corps, les jambes et les visages sont les pièces d'une grande machine à transformation : les « figures » sont comme des vues kaléidoscopiques qui se contractent et se dilatent dans un espace terrestre ou aquatique, le plus souvent saisies d'en haut, tournant autour de l'axe vertical et se transformant les unes dans les autres pour aboutir à de pures abstractions. Certes, même chez Berkeley, à plus forte raison dans la comédie musicale en général, le danseur ou le couple gardent une individualité comme source créatrice de mouvement. Mais, ce qui compte, c'est la manière dont le génie individuel du danseur, la subjectivité, passe d'une motricité personnelle à un élément supra-personnel, à un mouvement de monde que la danse va tracer⁴²³.

Dans *Wonder Bar* (1934), les robes et les bras blancs des danseuses se fondent en un corps plus grand, circulaire et mouvant ; elles deviennent les cellules de cet organisme géant qui se déploie sur l'écran noir. L'individu se réalise ici complètement par le groupe, c'est ce dernier qui lui donne son dessein général, et le fait s'inscrire dans une harmonie globale qui le dissout et le réalise tout à la fois. Il est également remarquable de voir que cette totalité englobante vient simultanément reprendre un détail du corps humain : l'œil. Elle le figure et le décline, jusqu'à son prolongement technique qu'est l'objectif de la caméra, dont les danseuses illustrent le diaphragme se fermant et

⁴²² Sophie Jacotot, « Tourner », *op. cit.*, p. 141.

⁴²³ Gilles Deleuze, *L'Image-temps, cinéma 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 82-83.

s'ouvrant. Les cercles dansés de Berkeley⁴²⁴ se constituent ainsi dans un aller-retour permanent entre macroscopique et microscopique, que n'auraient pas renié les cercles de danseurs érudits des cours de France et d'Italie. La prise de vue zénithale de Berkeley, qui permet de fondre ensemble l'individu et le tout, vient de la sorte présenter une solution à l'exclusion du cercle dont souffrent les spectateurs de théâtre. Elle nous propose de rejoindre enfin la communauté circulaire, non en nous y intégrant comme un de ses membres, mais en nous offrant le point de vue de Dieu. Point de vue non humain entièrement inventé par le cinéma, la plongée verticale sur les danses imprime sur la pellicule l'image mouvante de leurs cercles, et en révèle de manière frappante le pouvoir iconique.

Le « point de vue de Dieu » n'est pas la seule solution apportée par les chorégraphes pour faire cesser l'insupportable exclusion du spectateur⁴²⁵. Si les cercles des danseurs nous renvoient en réalité à notre statut exotérique, alors peut-être le cercle doit-il migrer, et se former par les corps mêmes des spectateurs. C'est ainsi qu'*Aatt...enen...tionon* (1996) de Boris Charmatz, par exemple, place ses interprètes au centre de l'attention, à la place de l'autel, du Christ ou du sacrifié, tandis que le public se positionne spontanément en rond autour d'eux, à égale distance de la scénographie en échafaudage sur laquelle se meuvent les danseurs en simples T-shirts, offerts aux regards. L'essor de la performance à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle a par ailleurs permis l'émergence de nouveaux types de mouvements circulaires, ceux des spectateurs. Ils ne sont alors le fruit que de la seule chorégraphie des yeux mobiles et actifs, avides de recueillir sur l'objet présenté tous les points de vue disponibles. En n'organisant pas l'espace occupé par les spectateurs et en ne privilégiant pas dans la performance un côté particulier, les artistes ont malicieusement fait renaître la structure primitive des rites ancestraux, et mis à jour la récurrence des formes et des structures d'organisation des communautés. Cette volonté de retrouver la force de l'union primordiale du groupe se traduit par l'offrande aux regards d'une performance autour de laquelle tourner – questionnant, au passage, le statut rituel et mystique de l'art.

Elle peut aussi se traduire par l'intégration directe de non-danseurs, ou de danseurs lambda, à une ronde organisée, suivant un protocole défini. On déjoue alors les frontières entre danse

⁴²⁴ Le cercle d'individus vu en point de vue zénithal est devenu, du côté du cinéma musical, un motif classique faisant immédiatement référence à Berkeley. Citons à ce titre deux films d'animation de Walt Disney (directs descendants des films de l'âge d'or du musical) : *La Belle et la Bête* (1991) et la séquence « Be Our Guest », et *Le Roi Lion* (1994) avec « I Just Can't Wait To Be King ». Œuvres pour enfants, ces films n'en comportent pas moins des références relativement érudites à l'histoire du cinéma. La séquence évoquée du *Roi Lion* est par ailleurs particulièrement intéressante et bien construite : sur un texte clamant l'impatience du personnage principal à grandir, et ses visions farfelues de l'âge adulte et de la gouvernance, s'organisent des images de mandalas « berkeleyens » dansés par les animaux de la savane. Un des derniers plans offre sur ceux-ci un point de vue inhabituel : placé de côté, il nous donne à voir « l'arbre » des animaux montés les uns sur les autres pour former le cercle vu d'en haut, échafaudage qui finit par s'écrouler – comme s'écrouleront les rêves du personnage principal. Si le symbole d'unité personnelle du mandala, pour Jung, est un arbre vu en coupe, et que l'image archétypale de l'arbre signe une idée de croissance, alors cette séquence « pour enfants » est particulièrement cohérente.

⁴²⁵ Comme l'a fait remarquer Philippe Guisgand, à l'occasion d'une communication orale réalisée sur le mouvement circulaire.

spectaculaire et danse communautaire, entre art et quotidien, un terrain de jeu que la danse post-moderne a tout particulièrement aimé investir. Sans parler de la *Planetary Dance*, ronde rituelle régulièrement organisée qu'Anna Halprin a initiée et à laquelle tout un chacun peut participer, nous pouvons évoquer les *Circle Dances* de Deborah Hay, que Sally Banes, qui y a probablement pris part, nous décrit presque comme une technique de transe, par laquelle l'individu se fond dans l'unité bienfaisante du groupe :

Dans bien des cultures, le cercle est un symbole multiple : le degré zéro ou le point de départ, l'infini, le soleil, le cosmos, le microcosme, le ciel, le chemin des étoiles, la création, l'intellect (la forme de la tête), le temps et la renaissance perpétuelle. Le cercle est parfait, il n'a ni début ni fin, il n'offre pas de variations. Il est indivisible. Quelques une de ces significations métaphoriques du cercle prennent corps dans les « Circle Dances » de Deborah Hay. D'autres semblent des métaphores pour décrire précisément les émotions vécues pendant les danses. Les images mentales ou intellectuelles conduisent le corps à un état méditatif, où le cosmos est perçu comme une entité circulaire. En se concentrant sur une image mentale, l'esprit semble procéder par cycles d'apparition et de disparition des fantasmes et des pensées. Et en se concentrant sur la répétition d'un mouvement, on se sent soulevé par un courant fluide, un plateau d'apesanteur, un lien avec une réalité qui dépasse son propre corps : quelque chose qui est créé par le groupe, mais qui le dépasse ; une impression d'unité et d'ordre. Puis cette intuition fulgurante disparaît comme elle était venue. Le fait de se tenir par la main, de respirer d'un même souffle, amis et inconnus mêlés, produit un sentiment bref et étrange de fusion : une compréhension ressentie au plus profond de soi. Dans ce voyage circulaire, de plus en plus rapide, transpirant, les mains glissantes, on perd la notion de l'espace environnant, parce qu'il tourne trop vite ; on se sent ancré à l'axe central de l'espace en mouvement, où la réalité la plus vaste est contenue dans l'immédiateté de l'instant, les présences proches et l'énergie du groupe⁴²⁶.

Outre ces développements très conscients et intellectualisés du motif du mandala dans la danse, on ne peut pas ne pas mentionner une forme peut-être plus proche de la logique des jeux de la carole : les cercles du hip-hop. Si les cercles apparaissant de manière spontanée dans n'importe quelle occasion de danse festive, comme l'organisation du groupe la plus propice à l'émergence et au spectacle partagé de la danse, ils ont acquis dans le hip-hop une place rituelle largement ancrée dans sa (jeune) tradition, à l'instar de l'organisation du cours de danse classique en barre et milieu. Le principe en est simple : un danseur vient au centre, enchaîne quelques mouvements, avant de défier un autre membre du cercle, qui viendra alors prendre sa place, rappelant bien des formes de rondes populaires et enfantines à la dramaturgie similaire.

Le mouvement circulaire trace ainsi dans l'histoire de la danse de multiples diagonales entre les pratiques rituelles, festives, sociales et artistiques, dessinant en filigrane une correspondance probable avec une structure de l'inconscient, une forme particulière de la vie psychique. Mais cette correspondance ne peut s'élucider par l'épuisement des significations, voilées ou revendiquées, du cercle dans ses multiples avatars. Ces significations s'annihilent, se remplacent, s'inversent ou se

⁴²⁶ Sally Banes, *Terpsichore en baskets, post-modern dance, op. cit.*, p. 169-170.

réfèrent les unes aux autres, dans une pelote allégorique qu'il devient, au fil de l'évolution des pratiques de danse, de plus en plus difficile de démêler. Il y a, de plus, plusieurs couches symboliques : la première, consciemment développée par les artistes, qui sont d'ailleurs, souvent, lecteurs de Jung – tels Susanne Forti, Deborah Hay, etc. – vient s'étaler sur les inévitables surfaces mouvantes des significations générées de manière inconsciente. Loin de nous suggérer de renoncer au décryptage de ce symbolisme induit, cela nous invite au contraire à l'envisager selon sa logique propre, au sein de laquelle la contradiction n'existe pas, et les signes ne s'annulent jamais.



3. Dessin rupestre, grotte de l'Addaura



4. Boléro (Maurice Béjart, 1960)



5. *La Ronde du Sabbat* (Louis Boulanger, 1828), d'après l'œuvre de Victor Hugo

b) La marionnette et la disparition du corps

Le pantin, la marionnette et l'automate constituent d'autres motifs récurrents dans l'histoire de la danse, comme le note Susanne Langer au détour d'un paragraphe de *Feeling and Form* (au cours duquel, on s'en souvient, elle soutient que « l'autoportrait », le solo « d'expression personnelle », est un motif comme un autre en danse) : « Une danse tout aussi bonne peut être accomplie par d'autres moyens, par exemple en simulant la connexion nécessaire des mouvements, c'est-à-dire l'unité mécanique des fonctions, comme dans *Petrouchka*, ou en créant la semblance d'un contrôle extérieur, avec le motif de la "marionnette" dans toutes ses variétés et tous ses dérivés⁴²⁷. » Le motif du pantin, dans toute sa diversité, se traduit par une apparence « d'unité mécanique des fonctions », ou de « contrôle extérieur ». En réalité, comme le remarque Mark Franko il s'agit d'un motif « en partie théorique et en partie pratique⁴²⁸ » : on le retrouve autant dans les textes sur la danse que dans les chorégraphies en elles-mêmes. Si le motif pratique nous intéresse ici plus que l'autre, on verra toutefois que les deux ne sont pas toujours dissociables, et que ce sont bien souvent des thèses esthétiques fortes qui sont illustrées sur la scène du ballet. La partie pratique du motif est elle aussi multiple, et peut se subdiviser en motif *dramatique* – le personnage de la marionnette est, toute proportion gardée, relativement fréquent dans les arguments de ballet – et en motif *gestuel* – les mouvements dansés qui cherchent exactement à traduire l'unité mécanique ou le contrôle étranger. Là encore, les deux se mêlent, et souvent, ne sont pas toujours là où l'on croit les reconnaître, puisqu'on verra qu'ils se glissent fréquemment dans d'autres figures et gestes.

Quelles que soient ses variations, ce motif jouit dans l'histoire de la danse d'une popularité étonnante au premier abord. On le retrouve dans les cadres les plus variés : il y a bien sûr la ballerine imitant la poupée animée, mais aussi l'acteur de kabuki reprenant les gestes stylisés de la marionnette de bunraku, ou encore le *popper* dansant comme un robot. La danse a toujours, étrangement, adoré contrefaire les contrefaçons de vie, et en particulier, les contrefaçons de la danse : ainsi de la ballerine dont les mouvements rappellent plus particulièrement les petites danseuses dans les boîtes à musique, ainsi de *l'onnagata* maquillé comme une poupée peinte, qui refait les gestes que le bunraku a précisément reproduit en observant son art. Il y a là comme un détour par l'inanimé pour mieux se voir soi-même, une sorte de mise en abyme de la figure du danseur. Pour espérer comprendre la récurrence de ces gestuelles, nous sommes obligés de prendre attentivement en considération le motif « théorique » de la marionnette comme modèle pour

⁴²⁷ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 181.

⁴²⁸ Mark Franko, *La Danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, trad. S. Renaut, Paris, Kargo/L'Éclat, 2005, p. 26.

l'interprète de chair. L'étrangeté de cette passion de la danse pour ses propres simulacres mérite d'être observée de plus près.

L'intérêt pour les automates et pantins déborde évidemment le seul terrain de la danse, et a su s'emparer également des domaines littéraires et théâtraux. Il devint particulièrement prégnant au XVIII^e siècle, à l'époque où les automates joueur de flûte (Vaucanson), dessinateur ou écrivain (Jaquet-Droz) émerveillent les salons. On y voit alors la possibilité d'étudier les rouages du comportement humain, et d'inscrire cette élucidation au registre des victoires de la raison triomphante. Le romantisme conserve cette fascination, mais la teinte d'une inquiétude sourde pour ces étranges figures⁴²⁹. Sans rentrer dans les détails de ce contexte intellectuel et artistique, il convient de mentionner que le goût du ballet classique pour les automates et pantins sera satisfait, notamment, par des livrets puisant en partie leurs sujets dans les œuvres de ce courant littéraire.

L'opposition entre le vivant et le mécanique devient par ailleurs un angle d'approche des phénomènes corporels que la danse ne peut ignorer. Ce n'est, toutefois, pas des connotations positives que l'automate se voit souvent attribuer : Noverre ainsi n'hésite pas à qualifier d'« automate » le danseur n'enchaînant que les prouesses techniques sans faire montre de la moindre expressivité. L'automate et le pantin cependant étaient voués, du fait du dogme même du ballet classique, à rencontrer en son sein un certain succès. En effet, le ballet, dont la technique repose sur des « Idées » de mouvements et de postures préexistant aux corps individuels, s'est rapidement emparé de toutes les figures allant dans le sens de cette dématérialisation des danseurs. La marionnette et le spectre, l'une faite de bois et l'autre d'éther, ont ainsi eu les honneurs particuliers des livrets et ont offert aux ballerines les rôles rêvés pour démontrer qu'elles savaient faire oublier la chair qui les constituait. On pourrait à ce titre évoquer *Petrouchka*, *Coppélia*, ou encore *Casse-Noisette*.

Toutefois, les affinités de la danse classique avec l'univers des figures de bois ont également pu être condamnées, dès lors que l'art de la ballerine pouvait être rapproché de l'orchestrique subie de la marionnette. Manipulée tour à tour par le maître de ballet et le chef d'orchestre, la danseuse classique n'est qu'un pantin de femme entre des mains masculines – ce n'est d'ailleurs pas pour rien que *Coppélia* semble être la « femme parfaite »... C'est là l'argument véhément de Mary Wigman contre le ballet, rapporté par Isabelle Launay :

Cette maîtrise absolue de la prouesse technique ne recherche que l'exactitude géométrique d'un corps asexué et sans désir, corps d'automate, corps abstrait, qui s'écartèle et s'étire sous la férule d'une discipline inflexible pour obéir au compas, à la géométrie et aux formules classiques. [...] L'aura de Pavlova est donc une fausse aura, fruit d'une reproduction technique et de la chaîne d'expériences de « marionnettes humaines » [...]. C'est un art mort, pour des « jolies mortes » qui

⁴²⁹ Voir à ce sujet Bernhild Boie, *L'Homme et ses Simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris, J. Corti, 1979.

célèbrent des morts, un art de la conservation et de l'inventaire qui accumule les interprétations d'un même répertoire comme des pièces de collection⁴³⁰.

La marionnette fonctionne pour Wigman comme une figure repoussoir, le signe du corps mort de l'ère industrielle, auquel il faut opposer l'organicité retrouvée de la danse moderne. Elle qualifie ainsi la danse classique, mais pas seulement : les revues, les danses de cabaret, et les *chorus lines* ont droit aux mêmes épithètes. Elle voit dans tous ces mouvements désincarnés l'exemplification d'une taylorisation de la danse, où chaque interprète est réduit à l'exécution en boucle et en cadence d'un geste, affichant « des jambes de poupée, manipulées et produites par la grande industrie du spectacle⁴³¹ ».

Il serait faux, cependant, de dire que tout le courant moderne de la danse tient le motif du pantin en horreur, et à bien des égards, Wigman déploie à cet endroit une vision pour le moins simpliste :

« Le triomphe de la marionnette est la mort de l'homme, c'est aussi la mort de l'œuvre de danse. » Wigman développe donc un point de vue extrêmement réducteur sur le corps de la marionnette dont elle a une idée très schématique. Il repose sur deux présupposés. Le premier présente la mobilité de la marionnette comme essentiellement mécanique, c'est-à-dire entièrement subie. L'art du marionnettiste se réduit par conséquent à un simple placement ou arrangement d'éléments. On est loin ici de la subtilité des conceptions labaniennes du rapport entre marionnette et marionnettiste érigé en modèle théorique pour le danseur. Le second présupposé repose sur la valeur absolue accordée à l'organique, vecteur « naturel », vivant, intact, d'une subjectivité à exprimer. La « danse d'expression » est donc celle qui cherche à saisir et à développer la valeur absolue de l'organique, lieu vierge de toute « pollution » mécanique ou artificielle et lieu essentiel de la subjectivité⁴³².

Laban, en effet, se montre beaucoup moins manichéen que sa disciple, et n'oppose pas de cette manière le mécanique et l'organique. Si l'ère industrielle et ses corps aliénés est également chez lui une thématique forte, elle ne prend pas du tout les mêmes atours. Laban opère en particulier une distinction que Wigman néglige : il fait la différence entre la marionnette d'une part, et le robot ou l'automate d'autre part, parangon du corps produit par les villes et les usines. Il cherche notamment à explorer cette distinction dans sa pièce sur la foule, *La Nuit* :

Le citadin se perd dans un espace vide, comme on se perd dans un labyrinthe où tout se ressemble, lieu sans relief, lieu non rythmé. [...]

Cette corporéité labyrinthique caractérise la matière première de cette *Nuit* telle que les indications de Laban la donnent à imaginer. Elle n'est régie par aucun fil d'Ariane intérieur. Elle est une marionnette sans fil, sans centre de gravité du mouvement, c'est-à-dire un robot⁴³³.

⁴³⁰ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban – Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, p. 160-161.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 172.

⁴³² *Ibid.*, p. 174.

⁴³³ *Ibid.*, p. 122.

L'homme-robot des villes est muni d'un corps dont le fordisme a si bien spécialisé les tâches et borné le champ d'action qu'il en a comme dissocié les membres utiles des autres. Il lui faut dès lors retrouver ses articulations internes de manière à reconnecter ses parties, à renouer le fil qui les lie ensemble. Le progrès technique n'est pas un danger pour l'homme, à condition qu'il apprenne à inventer cette « corporéité de marionnette » :

La machinerie en extase ainsi définie par Laban permet donc d'envisager ce que pourrait être une danse de la vie moderne. Le corps-robot de la foule agitée peut espérer acquérir une expérience au sein d'une corporéité qui n'est plus mécanique. Il aurait ainsi trouvé son fil d'Ariane dans le labyrinthe gravé en lui. Ce fil est celui qui unit la marionnette au marionnettiste. Du robot sans expérience naît une corporéité de marionnette, une danse de la vie moderne⁴³⁴.

Cette vision positive de la marionnette s'inscrit dans la lignée du texte fondateur de Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*. À l'ère d'un romantisme inquiété par ces figures étranges, l'auteur allemand propose une vision radicalement différente de la méfiance ambiante, et explique en quoi le pantin pourrait constituer, en fait, le danseur idéal. Ce texte s'est avéré d'une importance capitale dans la danse, et tous les discours envisageant positivement la figure de la marionnette lui sont directement ou indirectement affiliés. À travers l'argumentaire de Monsieur C..., Kleist défend dans ce court dialogue l'idée que la marionnette donne à voir un mouvement « pur », vidé de toute affectation : il n'y a que le jeu de déplacement des centres de gravité de la poupée articulée qui crée le mouvement, sans « manières » supplémentaires pour venir le brouiller, sans chair pesante pour le faire vaciller, sans inconstance humaine pour en gêner la parfaite reproductibilité. Le pantin, non conscient des mouvements qu'il effectue, ne cherche pas à faire plus que nécessaire, et sa danse répond à une loi d'économie qui est la clé du geste pur. Cette non conscience de soi est le secret ultime de l'art de la marionnette, les deux autres exemples que prend Monsieur C... le confirment : le cas du jeune homme gracieux qui, devenant conscient de cette grâce, la perd à jamais, et l'histoire de l'ours qui se battait en avançant, automatiquement, toutes les attaques et feintes de son adversaire. L'absence de conscience et l'omniscience se rejoignent dans la danse de la figure de bois, dans la grâce perdue de l'éphèbe, dans le sixième sens de l'ours au combat :

Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. Cependant, comme l'intersection de deux lignes situées d'un même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloigné à l'infini : ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu⁴³⁵.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁴³⁵ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*, trad. J. Outin, Editions Mille et une nuits, 2009, p. 20.

La non conscience du tout jeune homme ou de la bête leur permet d'atteindre la pureté et l'efficacité du geste inconscient, qui n'est pas embarrassé de considérations sur lui-même, qui n'est pas lourd de la connaissance des autres possibilités de mouvement, et du choix que la volonté a dû opérer. La réflexion consciente est ainsi un obstacle à la grâce, comme le souligne Mark Franko commentant Kleist : « Les gestes parfaits ne peuvent être exécutés qu'inconsciemment par l'enfant ou l'animal ; l'homme rationnel ne peut les exécuter que de manière accidentelle. [...] Mais la marionnette n'étant ni humaine ni animale, est très proche de l'innocence a-historique et non-humaine du dieu [...] »⁴³⁶. » L'inconscience et l'omniscience se présentent comme les deux extrêmes que réunit la marionnette dans sa danse.

L'hypnose peut à ce titre être considérée comme une « marionnettisation » de l'humain, et il n'est pas anodin que le cas de Madeleine G, qui dans son sommeil artificiel dansait aussi gracieusement que possible, ait autant fasciné artistes et scientifiques. L'idéal du pantin capable de la plus belle des danses trouve un de ses avatars dans ce cas. La perfection de la dynamique de la marionnette invite les expérimentateurs du mouvement dansé à tenter de faire lâcher prise à leur contrôle conscient, laissant le mouvement être dirigé par le seul inconscient – du moins idéalement. On retrouve ainsi, paradoxalement, la figure de la poupée articulée au cœur même du travail sur « l'expressivité » chère à la danse moderne. Cet inconscient qui sait prodigieusement animer les pieds de la danseuse est d'ailleurs un autre thème cher au ballet classique, et peut se percevoir comme une déclinaison du motif de la marionnette : c'est ainsi que le personnage de « la somnambule » émaille de ses apparitions l'histoire de la danse narrative depuis la fin du XIX^e siècle. *La Somnambule* est un ballet dont il existe de multiples versions, par Aumer, Didelot, Bournonville, Petipa ou encore Balanchine. Outre le traitement direct de ce thème, on peut également citer le personnage de la jeune fille rêvant au *Spectre de la Rose*, ou encore, dans *Sylvia*, celui du berger Endymion éternellement endormi.

À l'opposé – ou au même endroit, selon Kleist – du mouvement non conscient ou inconscient, la marionnette peut se présenter comme un paradigme de l'omniscience, ou de l'extrême conscience que se doit d'acquérir le danseur. C'est un tel discours que tient le danseur de butô Ushio Amagatsu, quand il s'imagine en train de contrôler une marionnette qui est une reproduction miniature de lui-même, tandis qu'il est contrôlé simultanément par la même figure, géante cette fois. Toute sa danse tient entre deux verticales virtuelles, celle du fil vers le soi géant, manipulant, et le soi miniature, manipulé :

Les deux verticales virtuelles sont très délicates et c'est avec précaution, « lentement », « soigneusement », que je progresse afin de ne pas les rompre. En marchant, je *me* transporte et suis

⁴³⁶ Mark Franko, *La Danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, op. cit., p. 193.

transporté. Ma conscience virtuelle viendrait-elle à s'effondrer, autrement dit les deux fils, celui avec lequel je me soutiens moi-même et celui par lequel je suis soutenu, viendraient-ils à se rompre, qu'immanquablement mon corps, entraîné par la pesanteur, s'écroulerait, vide de toute force, sur le sol. Mouvement d'un instant qui me livrerait à un principe agissant extérieur, déposséderait mon corps de toute volonté. [...] Les deux pôles, « mouvement par soi » (autonome ou actif) et « mouvement selon l'autre » (hétéronome ou passif) sont, me semble-t-il, deux plateaux d'une même balance [...] ⁴³⁷.

On retrouve dans l'ingénieux dispositif mental d'Amagatsu des conceptions proches de celles de Laban, et une utilisation positive de la figure de la marionnette qui n'exclut pas l'organique, mais au contraire, le fait dialoguer avec le mécanique comme « deux plateaux d'une même balance ». En effet, la distinction opérée par Laban entre le robot/automate et la marionnette réside dans le savoir organique du marionnettiste, qui en manipulant sa poupée se fond en elle, lui imprime la logique vitale de son propre mouvement. C'est par cette « incorporation » de son manipulateur que le pantin manipulé se propose comme un modèle pour une danse moderne :

Comment commander tous les membres en tout point, si ce n'est en ayant conscience du centre de gravité mobile du mouvement ? [...] Le machiniste, qui cherche à découvrir ce centre originel du mouvement, est obligé dès lors de danser lui-même, explique-t-il encore. La marionnette et son marionnettiste peuvent ainsi se constituer une relation modèle pour le danseur qui synthétise en lui ce couple ⁴³⁸.

Là encore, le penseur du mouvement se situe dans la complète lignée de Kleist, qui lui aussi souligne que le machiniste ne peut trouver autrement la grâce pour son pantin « qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, ou en d'autres mots, en *dansant* ⁴³⁹ ».

On retrouve une envie similaire de réconcilier le mécanique et l'organique chez une autre grande figure de la danse d'avant-garde de l'entre-deux-guerres : Oskar Schlemmer. Il la réalise tout à fait différemment cependant : si, pour Laban, la marionnette est un modèle théorique pouvant guider le danseur dans la réalisation du mouvement, Schlemmer quant à lui entreprend de produire des chorégraphies qui vont littéralement transformer ses interprètes en marionnettes humaines. Il leur impose, par leurs costumes, des contraintes physiques telles qu'ils n'auront pas le loisir de danser autrement qu'à la manière de pantins, entraînés ou retenus par le jeu de la gravité sur leurs membres :

Sur le modèle des marionnettes à fil dont le danseur de l'essai de Kleist faisait un éloge inattendu, les costumes et les masques créés par Schlemmer jouent de leurs volumes et de leurs poids spécifiques pour retrouver « une distribution des centres de gravité qui soit plus conforme à la nature » et modifier par là l'exécution des mouvements [...]. Si l'on peut en toute rigueur parler d'une « marionnettisation » de l'interprète à propos du travail théâtral de Schlemmer, c'est donc parce que

⁴³⁷ Ushio Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, trad. P. De Vos, Paris, Actes Sud, 2000, p. 30-31.

⁴³⁸ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban – Mary Wigman*, op. cit., p. 118.

⁴³⁹ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*, op. cit., p. 11.

celui-ci opère une transformation des développements musculaires en les confrontant à un système mécanique de poids, de contrepoids et de pendules avec lequel le danseur devra composer. [...] Les interprètes du *Ballet triadique* doivent mettre en œuvre, depuis l'intérieur de la « marionnette » qui les enveloppe, la dialectique entre impulsion musculaire et résistance de la figure, organisme vivant et objet artificiel⁴⁴⁰.

On est, là encore, face à une fusion du manipulé et du manipulateur, à la différence toutefois que cette fusion n'est pas une construction mentale guidant la danse, mais l'emprisonnement effectif des corps moteurs dans des structures-carapaces qu'ils doivent mettre en branle de l'intérieur. Denis Plassard souligne à ce titre que le terme de *Kunstfigur*, figure d'art ou figure humaine artificielle – concept-clé de Schlemmer – se rencontre rarement dans la langue allemande, et qu'une de ses occurrences les plus notables se trouve dans le conte du romantique Clemens Brentano, *Gockel, Hinkel et Gackeleia*. Dans ce conte, Gackeleia, la petite fille, se voit offrir « *eine schöne Kunstfigur* », un automate dans lequel est en fait enfermée une petite souris. D'où la positivité de la figure d'art, qui réunit la nature et la technique : « Au contraire de la poupée, qui relève du domaine des objets inanimés, la figure d'art est donc bien vivante, d'une vie tout à la fois biologique et mécanique : c'est un double positif, efficace, dans lequel la nature et la technique ont pu trouver un équilibre et un accord merveilleux⁴⁴¹. » Les marionnettes humaines de Schlemmer sont des *Kunstfiguren*, des petites souris dans des objets articulés.

Aussi positive que soit l'évocation de la marionnette dans les textes théoriques cités, aussi joyeuse que soit sa représentation dans la plupart des ballets classiques, il demeure toujours, néanmoins, une « inquiétante étrangeté » dans l'utilisation de ce motif chorégraphique. Cette dernière est, bien sûr, le sujet même de *Coppélia* ou de *Casse-Noisette*, mais l'adaptation de ces contes d'Hoffmann pour la danse est tellement édulcorée que tout relent de fantastique s'est depuis longtemps évaporé dans ces ballets. L'étonnant sentiment qui demeure devant ce motif qui continue de guider l'imagination des chorégraphes dépasse les cadres narratifs dans lesquels il peut être présenté, pour générer une fascination inoxydable qui nous révèle bien plus que notre goût pour l'anecdotique et le pittoresque.

L'inquiétante étrangeté telle qu'analysée par Ernst Jentsch est paradigmatiquement liée à l'automate et à la marionnette : le sentiment d' « *Unheimlich* » se ressent face à un objet inanimé dont on a l'impression qu'il est doué de vie, ou face à une figure qui a toute l'apparence de l'humanité et dont on sent pourtant qu'elle n'est pas humaine. Le motif de la marionnette dans la danse joue doublement de ce décalage, en imitant l'inanimé imitant la vie. Mais l'inquiétante étrangeté de ce motif, peut-être, va plus loin, et pourrait ressortir de cette figure du double que

⁴⁴⁰ Denis Plassard, « *Eine schöne Kunstfigur* : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in Claire Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001, p. 63-64

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

Freud place au cœur du concept : le danseur présente son propre double, devient son simulacre le temps d'une variation. Ce n'est pas la rencontre avec un objet semblable à un autre, ni le retour du même, ni le déjà-vu, ni même la résurgence d'un familier étranger car refoulé qui se joue là, mais la vision directe, dans la disparition du danseur sous son double, de la mort à venir :

Car le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, un « démenti énergique contre la puissance de la mort » (O. Rank), et il est probable que l'âme immortelle a été le premier double du corps. [...] Mais ces représentations ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant comme du primitif ; avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie ; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant *unheimlich* avant-coureur de la mort⁴⁴².

La mort rôde dans toutes les occurrences du motif dansé de la marionnette, même les plus divertissantes et anecdotiques en apparence. S'il demeure ainsi, dans *Coppélia*, une réminiscence de l'inquiétant fantastique de ses origines, c'est peut-être dans l'épisode où Coppélius, surprenant Frantz qui s'est introduit dans son atelier, veut lui ôter son âme pour l'insuffler à sa création mécanique. La facilité du passage entre l'animé et l'inanimé, entre le vivant et l'inerte (cadavre ou marionnette) se dessine en filigrane de cette séquence, qui se résout par le subterfuge de Swanilda, prenant la place de la poupée Coppélia, et faisant semblant de s'animer.

Si le cadavre se présente comme la réunion soudainement arbitraire de parties que la vie ne vient plus connecter, à l'image d'une figure de cire, l'analogie avec la marionnette se situe en réalité plus loin dans notre devenir *post-mortem* : c'est en tant que futurs squelettes que nous nous projetons en elle. Révélatrice de cette connexion profonde, la fête des morts mexicaine est célèbre pour ses marionnettes-squelettes, les *calaveras*. Au sein de la tradition européenne, les danses macabres, figurant des squelettes entraînant les vivants dans leur danse mécanique, dessinent déjà cette vision de la mort comme la danse d'un pantin « sans vie ». Le squelette en effet est la marionnette en nous, et toutes les images mentales proposées par Laban, Kleist ou Amagatsu pour guider le danseur se fondent sur une donnée anatomique : « la marionnette du corps, c'est bien le squelette, tas de bois qui s'anime⁴⁴³ », tenu par la multitude de fils que sont les fibres des tendons. À la différence du modèle « invertébré » de Schlemmer, et de ses chairs sous carapaces, Laban se fonde sur la réalité « vertébrée » du corps humain pour développer son analogie avec la marionnette. Cette analogie cependant ne peut se parer de la neutralité de l'étude clinique : le squelette que l'on anime et meut réveille en nous bien d'autres phantasmes. Wigman et son rejet des marionnettes ne s'y trompent pas, quand elle précise pour sa *Danse de mort* que le mouvement « ne devait pas devenir mécanique, ni faire penser au rythme cliquetant du squelette, ce qui aurait pu

⁴⁴² Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 236-237.

⁴⁴³ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban – Mary Wigman*, op. cit., p. 123.

créer l'impression de marionnettes dansantes⁴⁴⁴ ». Comme le commente Isabelle Launay, « la marionnette définit pour la danseuse le squelette du corps mort, elle crée une danse des seuls segments⁴⁴⁵ ». L'inquiétante étrangeté que nous ressentons face aux doubles ne peut venir, selon Freud, « que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable. Le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée⁴⁴⁶ ». C'est donc une structure archaïque de la vie psychique qui se fait jour dès lors que nous fascine ou nous dérange confusément la vision d'un double. Mais le motif dansé de la marionnette murmure chaque fois un secret bien plus terrible encore : la marionnette-double est en nous, n'attendant que la mort pour dissoudre les couches de chair sous lesquelles elle se dissimule.

Ce motif du pantin animé d'une vie factice, s'il est relié à la mythologie du mort-vivant, évoque aussi l'esprit ou le démon prenant possession d'un corps ou d'un objet – ressorts horribles largement employés par la littérature et le cinéma de ce genre. La possession est un avatar de la « marionnettisation », qui repose sur une dissociation entre corps et âme – *l'âme*, premier double créé par l'homme – c'est-à-dire une dissociation entre la matière animée et le principe l'animant. De même que l'hypnose, la transe des possédés offre la vision effrayante d'un corps manipulé comme un pantin de bois par une volonté extérieure ; tout comme le pantin renvoie, dès lors qu'il est manié, à l'imaginaire de la possession. Ce lien figuratif archaïquement ancré dans notre inconscient n'a pas échappé à Igor Stravinsky : le thème signant chaque fois l'arrivée de Petrouchka la poupée animée renferme le triton, l'accord que le Moyen-Âge qualifiait de diabolique. Petrouchka qui, d'ailleurs, est magiquement animé par le mage à qui il appartient, possédé sûrement par cet esprit qui se présente à la fin du ballet comme son fantôme, une fois que la poupée est brisée...

Le squelette caracolant, le pantin virevoltant et le possédé se contorsionnant ont en commun d'être dirigés par une volonté extérieure : l'esprit d'un mort, un machiniste, ou un démon – ou un dieu dont la religion ne se serait pas encore écroulée. Donner, en revanche, la semblance de cette volonté extérieure, donner l'impression que des forces motrices invisibles guident le mouvement, constitue le plus bel exemple de ce que peut la danse, si on la considère avec Langer comme la « création de puissances virtuelles ». Le motif de la marionnette se présente alors comme la meilleure manière possible de comprendre comment faire naître le mouvement dansé, comment créer des « centres de forces vitales » selon les termes de Langer. Rappelons à ce titre ce que Kleist dit des « centres de gravité » du mouvement – influençant Laban plus tard, lorsqu'il évoque l'avantage des marionnettes sur les danseurs de chair et de sang :

⁴⁴⁴ Cité par Isabelle Launay, *ibid.*, p. 174.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁴⁶ Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 239.

Car l'affectation apparaît, comme vous le savez, au moment où l'âme (*vis motrix*) se trouve en un point tout autre que le centre de gravité du mouvement. Et comme le machiniste ne dispose, par l'intermédiaire du fil de fer ou de la ficelle, pas d'un autre point que celui-ci, les membres sont comme ils doivent être, morts, de simples pendules, et se soumettent à la seule loi de la pesanteur ; une propriété merveilleuse, qu'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs⁴⁴⁷.

Tous ceux qui se sont un jour prêtés à un exercice du type « faire retomber son bras comme s'il était un poids mort » comprennent la difficulté et la subtilité qu'il y a à ne pas faire résider de « *vis motrix* » ailleurs que dans le centre de gravité du mouvement. La danse s'accomplirait complètement, selon Kleist, dès lors que le danseur parviendrait à contrôler parfaitement ces centres de gravité, à en faire les seuls « centres de forces vitales ».

L'illusion donnée du contrôle extérieur est donc, d'abord, une démonstration de la virtuosité du danseur, de sa capacité à générer complètement un ensemble cohérent de forces motrices virtuelles. Mais au-delà de l'exercice, il ne peut manquer d'évoquer, pour le spectateur, cet univers de puissances invisibles, source de peurs archaïques et enfantines, qui parfois gouverne *réellement* l'homme – les puissances de l'inconscient projetées dans les forces mythiques à l'œuvre dans le monde extérieur. Le motif de la marionnette se présente ainsi comme le paradigme le plus parfait, à la fois, de la danse et de la mort : l'illustration la plus prégnante d'une création de « puissances virtuelles », et dans le même temps l'illusion la plus troublante d'un objet mort dont l'animation artificielle soulignerait paradoxalement le caractère inerte. Le danseur dans ce motif s'efface le plus complètement possible ; il s'efface en tant que *vis motrix* inopportune, et en tant qu'être vivant. Les membres inertes ne sont plus alors que les jouets de cette volonté extérieure qui remplit l'espace de ses actions de manipulation – ou, dans le cas de l'automate, de ces mécanismes horlogers dont on entendrait presque grincer les rouages. Si la danse réactive en permanence ce motif du pantin, c'est parce que celui-ci ne manque jamais de fasciner son audience, venant chaque fois lui présenter un miracle en direct (l'apparition magique d'une entité manipulatrice, concrètement perçue bien qu'invisible), et une catharsis secrète (la terreur sourde d'une vision de mort). Il nous permet au passage de comprendre à quel point la disparition du corps – du corps quotidien, du corps fonctionnel, du corps socialement admis, du corps de chair, du corps *organiquement* logique, etc. – est l'illusion première de la danse, qui n'est toujours, dans ce cadre, qu'une petite mort renouvelée, terrifiante ou extatique selon le point de vue. Le motif de la marionnette agit ainsi comme *moteur* de beaucoup d'œuvres de danse, par cet acte fondateur de *disparition du corps*, qu'il rend plus qu'aucun autre visible, et qu'il n'a pas fini de perpétuer et de réinventer – de la ballerine-boîte à musique au robot-*popper*.

⁴⁴⁷ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, op. cit., p. 14.

III-2 Nouvelles lectures possibles, perspectives pratiques

Frontières de la danse

Envisager la danse comme processus symbolique, projeter d'en étudier les modes opératoires et tenter de circonscrire par ce biais ses spécificités par rapport aux autres activités culturelles et artistiques, est un programme qui pose la question des outils conceptuels et méthodologiques à sa disposition. Nous avons évoqué cette question dans la première partie de notre travail. L'étude de la pensée de Susanne Langer, et l'essai de son application à quelques cas, ne peut que souligner la diversité des appareils théoriques dont la danse semble avoir besoin pour être traitée dans toute sa richesse.

Entre les différents angles d'approche possibles, le choix semble s'offrir d'abord entre les perspectives anthropologiques ou esthétiques – doit-on aborder la danse comme œuvre d'art, ou comme produit d'une culture donnée ? Si les deux semblent s'opposer, c'est en raison de l'universalisme implicite du terme « art », que l'anthropologie peut qualifier d'ethnocentré – comme le fait par exemple Joann Wheeler Kealiinohomoku⁴⁴⁸. A l'inverse, l'étude anthropologique d'un ballet ne peut expliquer à elle seule les différences, par exemple, entre telle ou telle interprétation, ni fournir les clés pour comprendre complètement la nature de la rencontre entre une œuvre et son public.

L'approche de la philosophie symbolique que revendique Susanne Langer est, en quelque sorte, une troisième voie offrant la possibilité d'échapper à ces spécifications apparemment inévitables. Ainsi, s'appuyant alternativement sur l'une ou l'autre des littératures esthétique et anthropologique, la philosophe choisit de situer son investigation non dans un entre-deux de ces discours, mais sur le terrain de l'étude des conditions de possibilités des objets culturels et artistiques, à savoir les processus symboliques propres à l'esprit humain. Cette voie, on l'a vu, fut d'abord empruntée par la philosophie des formes symboliques de Cassirer. S'il n'est pas juste de réduire Langer à une simple disciple et continuatrice de ce dernier, on peut néanmoins insister sur le fait qu'elle s'inscrit totalement dans l'esprit de cette grande étude des processus de construction des savoirs humains et de leurs modes de communication et d'expression. Envisager la danse en tant que construction de sens s'inscrit dans une telle démarche, et permet d'élaborer une approche globale ne se limitant pas aux danses artistiques, tout en rendant possible l'analyse des constructions de sens *particulières* qui interviennent au sein de ces dernières. Si le projet de *Feeling and Form* est d'abord l'étude des formes artistiques, on comprend vite à sa lecture que Langer

⁴⁴⁸ Voir partie I 1) c)

admet une acception plutôt large d'« artistique », en particulier pour la danse – se côtoient dans les chapitres qui lui sont consacrés aussi bien la danse rituelle, la danse dite « moderne » que la valse de salon. Il faut, à notre avis, pousser plus loin encore les limites de ce champ d'étude : à l'heure où, justement, les performances les plus diverses ne cessent d'interroger la notion de danse – des vidéos virales de *twerk* ou de *Harlem Shake* jusqu'aux installations de Christian Rizzo, il nous semble plus que jamais nécessaire d'élaborer, non un catalogage exhaustif de ces diverses manifestations de la danse, mais une réflexion sur les processus communs qu'elles mettent inévitablement en branle – sur leur construction inhérente de sens.

Cela revient-il à proposer, à la suite d'Anca Giurchescu, d'étudier la danse « comme objet sémiotique⁴⁴⁹ » ? La recherche sémiotique permet en effet de mettre en lumière des formes signifiantes présentes dans certaines danses, et d'éclairer la relation entre le signe dansé que les corps proposent et le contenu de sens auxquels ils renvoient – explicitement ou implicitement. La danse peut ainsi être chargée de *signes* – par exemple, une façon d'avancer qui évoque la féminité – ou de symboles *discursifs* – à l'instar des « mots » du lexique gestuel de la pantomime ou du *bharata natyam*. D'autres types de symboles semblent également jouer un rôle dans les modes de construction de sens à l'œuvre dans la danse – et dans d'autres arts. C'est ce que nous avons tenté de mettre en évidence à travers le concept langerien de motif, et ses résonances jungienne et warburgienne. Ces éléments, qui se révèlent de précieux outils d'analyse dès lors que l'on souhaite étudier une œuvre ou un type de danse donné, doivent concourir à l'élaboration d'une étude de la danse croisant les concepts et les méthodes, pour tenter de passer les sables mouvants des créations et des pratiques à un tamis toujours plus fin. C'est l'objectif d'une recherche en danse, transdisciplinaire, s'appuyant sur différents savoirs méthodologiques pour multiplier les angles d'approche. En précisant à partir des écrits de Langer le concept de motif, et en l'appliquant à l'étude de cas particuliers, nous avons tenté de tirer le meilleur parti de cette transdisciplinarité que nous revendiquons.

Il est temps, maintenant, de quitter ces cas particuliers et ces opérations symboliques spécifiques, pour revenir à une étude plus générale de la construction du sens à l'œuvre dans les pratiques de danse. Le motif, en effet, est un élément spécial, un nœud symbolique singulier dans l'œuvre ou dans la tradition, qui nous permet d'expliquer l'impact remarquable de certaines formes, postures ou gestes, mais qui ne résume pas à lui seul l'émergence du sens dans le mouvement. Il existe ainsi des danses – une majorité, même – qui sont incontestablement *de la danse*, et ne comportent pourtant ni signes, ni symboles discursifs, ni motifs. Si l'on choisit d'affirmer, de plus, que la danse arbore des modalités de construction de sens qui lui sont propres, qu'on ne rencontre

⁴⁴⁹ Voir Anca Giurchescu, « La danse comme objet sémiotique », in *Yearbook of the International Folk Dance Council*, vol. 5, 1973.

dans aucun autre art ou discipline, alors il nous faut forcément convenir du fait que ces modalités échappent à la stricte analyse sémiotique, applicable à d'autres champs, pour relever de processus véritablement spécifiques. Le *sens* de la danse n'est pas uniquement celui mis en lumière par l'étude des significations, des signes et des signaux. Prenons, par exemple, le cas de la danse classique khmer (la danse des Apsaras) : on peut, par l'analyse sémiotique ou l'étude des motifs, expliquer bon nombre de ses figures – le souhait, la lutte, la croissance, la floraison, etc. Cependant, cette analyse sera loin de nous livrer la clé de tous les mystères engendrés par les évolutions des danseuses. Pourquoi cet ensemble de symboles gestuels doit-il être exécuté aussi minutieusement, avec une telle acuité rythmique et une telle précision dans le chemin des doigts recourbés ? Pourquoi les modalités de cette exécution sont-elles, finalement, ce qui lui confère véritablement sa qualité *dansante* ? Pour le dire très simplement, la danse dépend de la *manière* d'accomplir les figures et les pas, et c'est là ce qui est le plus difficile à circonscrire et expliquer. C'est pour cette raison que Langer insiste sur le fait que toute séquence de danse doit être envisagée comme un symbole *dans son entier*, et non pas seulement comme un ensemble de symboles accolés que le regard analytique peut discrétiser – le sens d'une danse *est plus* que la conjugaison des sens de ses attitudes, figures et gestes.

Précisons, cependant, qu'aborder le symbole d'une danse dans sa globalité ne veut pas dire qu'il faut exclure de son étude les symboles discrets qu'elle comporte, bien au contraire. Ces derniers sont les seuls permettant l'*analyse* des danses, leur décomposition en différentes composantes susceptibles d'éclairer en retour la nature du tout – c'est ce à quoi nous nous étions essayés par le biais de l'étude de différents motifs. On ne peut cependant se limiter à leur examen pour l'objectif que l'on se propose : « Une œuvre d'art est un symbole unique, non un système d'éléments signifiants qui peuvent être diversement combinés. Ses éléments n'ont pas de valeur symbolique pris isolément. Ils tirent leur caractère expressif de leurs fonctions dans l'ensemble perceptuel⁴⁵⁰. » Il convient de s'appliquer maintenant à comprendre la construction de sens à l'œuvre dans la danse, non par le biais de la discrétisation évoquée, mais dans la pleine mesure de son caractère d'image continue, à l'intérieur de laquelle on ne doit plus isoler ou découper, mais tenter cette fois de saisir la qualité singulière de son *flux*. Une telle entreprise peut sembler, à juste titre, délicate à mener, et nécessite la plus grande rigueur possible pour ne pas tomber dans le discours de la métaphore énergétique approximative. C'est, en partie, pour fuir un tel écueil que nous capitalisons sur l'effort de conceptualisation engagé par la philosophie de Langer. Dans cette dernière partie de notre travail, nous nous appuyerons principalement sur les idées et les notions qui nous semblent à même d'être opérantes hors du cadre problématique initial dans lequel la

⁴⁵⁰ Susanne Langer, *Mind : An Essay on Human Feeling*, vol. I, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, p. 84.

philosophe américaine les a élaborées – les notions d'apparition, de puissances virtuelles, de correspondance structurelle, de forme vivante, détaillées dans notre deuxième partie. Mais nous emprunterons également des chemins et des questionnements théoriques étrangers à la pensée de cette dernière, et adopterons les angles d'approche nouveaux que semble appeler l'actualité des pratiques chorégraphiques, corporelles et scéniques.

Pour tenter de mener à bien cette enquête sur la danse et ses processus fondamentaux et spécifiques, nous choisissons de passer par l'étude de ses points limites, par les endroits où son apparition est discutable ou intermittente. Par ce détour aux extrêmes du champ traditionnellement identifié comme celui de la danse, nous pourrions examiner les conditions de son apparition, et voir à ces endroits comment s'opère, ou non, une construction de sens – nous verrons également, en retour, comment la notion de *sens*, très plastique dans notre discours pour l'instant, pourra s'affiner. Dans cette perspective, nous interrogerons tout ce qui relève de la danse communément pensée comme « absurde », sans construction de sens – la danse festive par exemple. Nous traiterons encore de la frontière, souvent mouvante sur les scènes contemporaines, entre exercice théâtral et exercice chorégraphique, et interrogerons enfin les mouvements qui, sans être portés par aucun corps humain, sont peut-être *dansés* malgré tout. Nous prenons ainsi le parti de ne pas figer d'emblée un corpus, pour accepter de voir de la danse – ou, plutôt, pour interroger la possibilité de voir de la danse – chaque fois que les mouvements et les corps amorcent quelque chose qui semble échapper aux lois ordinaires du geste ou du déplacement. De ces différentes excursions aux frontières de la danse, nous essaierons de ramener de quoi construire une idée plus précise de la construction de sens engagée dans la danse, et mieux comprendre ce qui en fait une forme symbolique.

1) Frontières de l'art

a) Le sens des danses « hors du sens »

Qu'elles soient débridées ou engoncées, déstructurées ou répétitives, il paraît difficile, au premier abord, d'envisager les danses des soirées festives sous l'angle de la construction du sens. Il y a là, tout d'abord, ce qu'on pourrait appeler une difficulté de corpus, dans la mesure où, en l'absence d'étude de terrain⁴⁵¹ réalisée par un spécialiste (sociologue ou anthropologue), on ne peut qu'évoquer l'expérience personnelle, les récits partagés ou la consultation de vidéos mises en ligne dont les sources sont forcément imprécises. Mais plus encore, l'étude de ces manifestations semble vouée à l'échec, tant il est communément admis que la danse des anniversaires, mariages, boums ou autres *parties* n'est produite qu'à des fins de plaisir et de dévouement, ou n'a vocation qu'à entériner un être-ensemble. La danse sociale et festive semble ainsi défier l'idée d'une circonscription de la danse par la construction de sens. En effet, telle qu'elle est pratiquée actuellement, elle ne comporte le plus souvent aucun symbolisme (motifs ou lexique gestuel), ne s'inscrit dans aucun projet artistique lui accordant une portée signifiante globale (hormis quelques exceptions, tel *The Show Must Go On* de Jérôme Bel, où les interprètes illustrent ironiquement le titre de chaque chanson que passe le DJ), n'a pas de visée pratique ou religieuse, à l'instar de danses rituelles. C'est à ce titre que ces types de danse sont très souvent méprisés ou peu considérés, et sont les grands absents des discours sur l'art chorégraphique.

Notons toutefois que les danses folkloriques semblent à cet endroit occuper un statut intermédiaire, et échapper au désintérêt pour la culture populaire. En effet, ces dernières font partie d'un « patrimoine » – un patrimoine immatériel, selon la dénomination de l'Unesco – et gagnent ainsi le droit d'exister institutionnellement en tant que témoignage et actualisation cyclique de traditions passées. Elles sont le reflet d'un mode de vie ancien – que les costumes cherchent également à restituer, le plus souvent – qu'il convient de préserver ou ponctuellement ressusciter, un élément d'une culture ancestrale qui, en tant que tel, est implicitement détenteur d'une certaine conception du monde. La valeur qu'on leur accorde n'est par ailleurs pas tout à fait détachée de la question de leur signification : le mythe du « sens perdu » irrigue bien des intérêts pour ces danses, et le spectacle de leurs rondes, lignes croisées, tours ou mouvements des mains est d'autant plus fascinant qu'il se présente comme la survivance de formules rituelles dont on aurait oublié le

⁴⁵¹ Précisons néanmoins que de nombreuses études sur la danse festive ont été réalisées – notamment, en France, dans le cadre des recherches en histoire culturelle de la danse. Citons également « Male Moves That Catch a Woman's Eye » de Nick Neave *et al.* publié par la *Royal Society* en 2010, qui a acquis une relative notoriété par le biais d'articles grand public relayés par les réseaux sociaux. Ces études sont, cependant, orientées trop différemment de notre problématique pour nous permettre de les utiliser ici.

chiffre. La danse, ici, se fait signe – d'une ethnie, d'une époque, d'une communauté, comme l'analyse Anca Giurchescu – ou se présente comme un ensemble de symboles indéchiffrables qu'il est plaisant de voir ou de tracer. Le folklore dansé occupe ainsi une place, dans les modes possibles de constructions gestuelles de sens, entre la danse artistique et la danse rituelle, selon Greimas :

Nous dirons alors qu'à la danse « archaïque », qui est une praxis gestuelle sans intention de communiquer mais avec intention de transformer les contenus qui y sont exprimés, s'oppose à la danse-ballet en tant que praxis gestuelle qui vise d'abord à communiquer et non à transformer les contenus qu'elle recouvre. La danse folklorique occupe une position intermédiaire, dans la mesure où elle est à la fois : a) de façon explicite, une communication, pour les spectateurs et pour les participants, et b) de façon implicite, un faire mythique⁴⁵².

Dans cette classification, cependant, nulle place n'est accordée à la danse festive contemporaine, quotidienne (ou plutôt hebdomadaire, sinon mensuelle, annuelle, etc.). C'est pourtant là que se trouve notre expérience première de la danse, universellement partagée. Tout le monde, quelle que soit sa culture d'origine (on peut l'affirmer sans avoir besoin de sondage ou d'étude de terrain), a déjà dansé dans sa vie. Cela s'est peut-être produit rarement, maladroitement ou de mauvaise grâce, mais la conclusion demeure la même : la danse est une expérience par laquelle nous sommes tous passés. Avons-nous tous, pour autant, œuvré à une construction de sens ? Répondre affirmativement pourrait paraître à ce stade audacieux. La danse festive (sous ses multiples formes) ne peut manquer sur ce sujet d'être problématique.

Susanne Langer, pourtant, n'hésite pas à la considérer comme une des occurrences de la création, sinon de symboles du sentiment humain, du moins d'ensemble de forces virtuelles au même titre que la danse artistique ou rituelle. La danse sociale conserve la fonction extatique de la danse rituelle, c'est-à-dire qu'elle permet de transporter les danseurs dans un autre monde. Rappelons ces quelques lignes, que nous avons déjà citées, mais qui éclairent bien le questionnement présent :

A la « conscience mythique », [l'image des Puissances de la danse] présente la réalité, la nature ; à un esprit séculier, elle montre un monde romantique [...]. La danse tire son éternelle popularité de sa fonction extatique, aujourd'hui comme dans ses temps les plus reculés ; mais au lieu de transporter les danseurs d'un état profane à un état sacré, elle les éloigne de ce qu'ils reconnaissent comme étant la « réalité » pour les transporter vers un royaume de romance. Même dans la danse sociale, d'authentiques « puissances virtuelles » sont créées [...]. Indéniablement les vertus artistiques de certaines danses extatiques religieuses, pratiquées année après année par les sectes dansantes, ne sont pas plus grandes que celles de la sarabande, du menuet, de la valse ou du tango⁴⁵³.

⁴⁵² Algirdas Julien Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 80.

⁴⁵³ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons 1953, p. 201-202.

Susanne Langer entend ici, par « vertus artistiques », degré de création de puissances virtuelles. Elle constate qu'à cet endroit, la danse sociale et la danse rituelle font bien souvent jeu égal, et que leur différence réside dans le statut, réel ou imaginaire, accordé à cet autre monde dans lequel il s'agit de voyager. On pourrait toutefois opposer deux remarques à cet exemple ainsi développé : tout d'abord, le lien entre création de puissances virtuelles et construction de sens n'est pas évident, ensuite, les cas cités de « danses de salon » sont assez spécifiques, et ne recourent pas l'ensemble des danses festives. Le premier point nous amènera, un peu plus tard, à quelques développements, et concerne une question centrale à notre propos. Le deuxième, en revanche, mérite qu'on s'y attarde immédiatement.

La valse – pour prendre un des exemples cités par Langer – est en effet un cas bien particulier de danse festive, dans la mesure où elle repose sur un ensemble de pas déterminés, et un rythme musical spécifique qui suffisent entièrement à la décrire. La construction de sens, ici, s'opère moins par la création d'une image de forces motrices virtuelles, que par la conjonction d'un ensemble de motifs qui travaillent à l'élaboration du même réseau de significations affectives : le balancement, le tournoiement, la circumambulation, la formation en couple, qui tous ensemble contribuent à présenter une danse embaumée d'une teneur érotique, extatique, et ritualisée. A ces motifs qui résonnent dans les arcanes psychiques du danseur et du spectateur, vient se surajouter un imaginaire dont la valse est consubstantielle : celui du bal, avec toutes les rêveries et fantasmes qu'il suscite en Occident. L'ensemble des motifs déployés dans la danse d'une part, et son contexte d'exécution d'autre part, forment ce qu'on pourrait appeler, pour reprendre un terme d'Allegra Fuller Snyder, un « complexe de danse⁴⁵⁴ », qui est signifiant dans son ensemble. Les costumes, le rite d'invitation à la danse, le lieu où elle prend place et les à-côtés de son déroulement forment une globalité signifiante au sein de laquelle la danse est centrale, mais qui doit être saisie comme un tout. La danse est ainsi une partie – la plus importante, il est vrai – d'un agglomérat culturel comprenant également la manifestation au cours de laquelle elle se déroule, et qui vient lui donner sens. De la même manière, la portée symbolique du tango argentin ne serait que partiellement mesurée s'il était extirpé de l'imaginaire qui lui donne sa couleur : celui de la *milonga*, des faubourgs qui l'accueillent, de l'atmosphère tout à la fois décadente et nostalgique qui la nimbe.

Ces danses dites « de salon » baignent ainsi, chacune, dans leur propre mare symbolique, que leurs pas exécutés convoquent immédiatement dans un imaginaire collectif. Elles comportent de plus un ensemble fini de chemins et de figures, qui, s'ils supportent la variation et l'innovation, n'en demeurent pas moins l'assise solide d'une construction de sens s'opérant avant tout par les motifs déployés et répétés, et par la charge signifiante du « complexe de danse ». Ce n'est donc pas

⁴⁵⁴ Voir Allegra Fuller Snyder, « Le symbole de danse » (1977), in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse, genèse d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.

là, de toutes les danses festives, les plus revêches à l'analyse sémiotique. L'affaire se complique autrement dès lors que l'on s'attache aux danses apparues dans les clubs à partir des années cinquante et soixante – que Langer, de fait, ignorait à l'heure de la rédaction de ses écrits sur l'art chorégraphique. Ces danses révoquent ouvertement toute codification des pas, et revendiquent une liberté de mouvement que seule permet l'exécution strictement individuelle – alignant sur les parquets des masses de danseurs-bulles juxtaposés. Cette évolution peut bien sûr être perçue comme une conséquence de l'individualisme grandissant de la société occidentale. Tout comme la ronde des danses folkloriques fait signe vers des communautés solidaires, la danse solitaire des fêtards actuels fait signe vers un état fragmenté de la société contemporaine. Cependant, une telle analyse, d'ordre sociologique, relève de l'étude des symptômes, visant à établir un *diagnostic* de la collectivité et de ses membres, et n'est en rien une étude des modalités des processus symboliques à l'œuvre dans son exécution. L'étude de ces processus symboliques offre un tout autre défi, et suppose de voir dans les agitations nocturnes de corps souvent éméchés plus qu'une dissipation salutaire d'énergie, ou qu'un indice des pathologies de notre civilisation, pour y déceler une des plus communes opérations de construction de sens que nous accomplissons.

Les danses post-années cinquante sont relativement imperméables à l'analyse de leurs complexes de danse pour dénicher leur portée signifiante, dès lors qu'elles s'abstiennent de tout répertoire de figures permettant une catégorisation, et un référencement – hormis quelques exceptions notables. Elles semblent dès lors ouvrir un champ dangereux, celui du corps non réglé, prêtant le flanc aux accusations de dépravation proférées, à l'attention des plus jeunes, par des aînés habitués aux sens balisés des pas de base établis. Ces discours formulent le regret d'un temps où il fallait *savoir* la danse, comme on sait les mots d'une langue. Contrairement à ce que l'on pourrait croire cependant, le danger qui guette la danse sans pas de base ne vient pas des *clubbers* ignorants de la « vraie » danse, de leur exécution approximative de mouvements maladroits ou de leur minimalisme gestuel. Il se niche bien plutôt dans les possibilités infinies et les chemins inédits où l'individu plus doué que les autres saura conduire sa danse. En effet, le danger, pour l'appréhension ordinaire de la danse festive, ce n'est pas tant l'exécutant médiocre que le trop bon danseur. Ce dernier menaçait déjà les bals et les *milongas*, dès lors qu'il se prenait à broder sur les techniques de base, et le coin qui lui est réservé dans les *ballrooms*, tel le *Cat's Corner* du Savoy des années trente new-yorkaises, n'est peut-être pas tant un privilège qu'un moyen de l'isoler pour le bien des danseurs ordinaires. Dès que la fête et le rassemblement eurent trouvé des formes dansées pour s'exprimer, la virtuosité fut considérée d'un mauvais œil, dérogeant aux lois du mouvement pourtant si précieusement établies comme ciment de la communauté, bouleversant les motifs habituels et les imaginaires partagés par des inventions gestuelles *hors du sens* commun. Ainsi en va-t-il dans cette ballade médiévale valant pour mise en garde :

Car un souffleur qui commence a souffler
 En une piau, cornant la turelure,
 Fait entour lui mainte gent assembler
 Qui de joie n'ont a celle heure cure ;
 Com hors du sens sautent a desmesure,
 Balans des piez, des mains et des trumeaulx,
 La ne voit on sens, raison ne mesure,
 C'est de dancier au son des chalemiaux⁴⁵⁵.

Danser ainsi au son des chalumeaux, c'est perdre sens, raison et mesure, les trois étant associés. *L'hybris* guette le danseur trop agile, celui qui pense pouvoir faire fi des limites physiques de ses congénères, et des lois sociales régissant l'amplitude et la variété des mouvements rythmés. Il dessine un chemin vers une dimension que l'homme ordinaire n'est pas censé ouvrir, une dimension que la danse s'est délibérément fermée dès lors qu'elle s'est faite profane : celle des forces invisibles agitant les hommes comme des pantins, les faisant se mouvoir selon des lois physiques et anatomiques qui échappent au domaine de la réalité ordinaire des corps pesants. Les bons danseurs sont ainsi prêts à passer non pas « hors du sens », selon l'expression de cet avertissement versifié, mais dans un *autre régime de sens*, qu'ils ont la démesure de venir invoquer, et qui ne fonctionne plus selon les figures repérables et signifiantes – même obscurément – d'un lexique patiemment articulé, mais selon une grammaire occulte en perpétuelle transformation. Les bons danseurs sont ainsi une menace, non pour le *sens*, mais pour la *signification* de la danse – ce régime de la raison et de la discursivité du corps qui n'est, peut-être, pas tout à fait la *danse*. Ils sortent des pas de l'homme ordinaire, de la construction de sens raisonnable par les figures et les poses, pour prétendre peut-être à une autre « magie ». L'invocation de cette magie est la cause implicite de la méfiance avec laquelle furent considérées pendant des siècles dans l'Europe chrétienne les danses trop amples et trop emportées. Mais elle est aussi, par exemple, le ressort fondamental de toutes les scènes de danse de l'âge d'or de la comédie musicale hollywoodienne – nous aurons l'occasion d'en reparler.

L'autre régime de sens auquel accède le danseur trop doué est peut-être, justement, celui des processus symboliques spécifiques que Langer met en exergue, lorsqu'elle souligne qu'une œuvre n'est pas signifiante par l'accumulation de signes et de symboles discursifs isolables, mais en tant que symbole présentationnel global, dont les parties tiennent ensemble en vertu de la loi organique structurant le tout. La danse *apparaît* quand l'enchaînement de pas devient plus qu'une exécution appliquée de mouvements, lorsqu'il parvient à créer l'illusion d'être généré par des forces

⁴⁵⁵ Cité par Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince, L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 76-77.

étrangères au corps ordinaire que nous avons sous les yeux – que ses forces, indifféremment, semblent habiter l'intérieur ou l'extérieur de ce corps.

Il peut être intéressant de considérer sous cet aspect une web-série créée en 2010 par le réalisateur Jon Chu, *LXD (The Legion of Extraordinary Dancers)*. Reposant majoritairement sur l'imagerie de la culture hip-hop telle qu'elle s'est commercialisée dès la fin du XX^e siècle, la série met en scène de jeunes personnages, dont on détecte les talents pour la danse en vue de leur faire intégrer plus tard la « légion des danseurs extraordinaires ». Mais, plus qu'une série suivant le quotidien d'une école de danse, à la manière de *Fame* (1982), la narration prend en réalité pour modèle les codes et les étapes classiques des fables de super-héros. En effet, dans cet univers, *bien danser* est quelque chose qui se concrétise matériellement par la maîtrise d'un flux d'énergie particulier, le « Ra », qui se manipule en exécutant des mouvements qui rempliront l'espace d'ondes de choc ou de zones de densité explosive. Ici, donc, les forces motrices générées par le danseur ne sont pas simplement *virtuelles*, mais ont des effets perceptibles dans son environnement concret, et trouvent à ce titre une place directe dans la fiction. Tous les numéros de danse ont pour fonction de nous montrer le déploiement du « Ra » et son mode de fonctionnement, et sont des équivalents narratifs aux combats menés par les surhommes dans les récits qui ont inspiré le projet. Là où la série se révèle particulièrement intéressante, c'est dans le recyclage qu'elle opère d'une mythologie – celle du super-héros – qui elle-même a récupéré ou hérité, en les transformant, des structures classiques des cosmogonies primitives. Cette mythologie contemporaine et occidentale – américaine principalement – régénère en permanence les récits de son panthéon, y transmute cycliquement les angoisses de l'époque, qu'il s'agisse de la peur nucléaire, du terrorisme, ou de la crise économique. A la place des dieux animaux se tiennent l'homme-araignée ou l'homme-chauve-souris, qui possèdent heureusement les mêmes super-pouvoirs que leurs pendants divins pour répondre aux suppliques du commun des mortels. Ces pouvoirs, cependant, ont dû se matérialiser et s'individualiser, quitter le domaine des forces invisibles afin de se laisser colorier sur les planches des *comics*. *LXD*, en se réappropriant la mythologie des super-héros, boucle en réalité un bien curieux cercle imaginaire, et ramène leurs pouvoirs dans ce domaine fui : le virtuel redevient effectif, et l'effectif redevient invisible. La danse se fait à nouveau, logiquement, opération concrète de manipulation de ces forces, comme aux temps de la pensée mythique où, selon les termes de Cassirer, « le danseur *est* le dieu ».

Il n'est pas anodin que *LXD* s'ancre résolument du côté de la danse hip-hop. En effet, pour *donner à voir* par la danse le déploiement d'une énergie – le bien nommé « Ra » –, le *breakdance*, le *poping* et les autres variétés du hip-hop étaient particulièrement désignés : ces danses, en effet, engagent des prouesses physiques qui placent le danseur hors des limites corporelles ordinaires que nous évoquions, et le présentent directement comme un possible « surhomme ». Mais surtout, ces

danses placent au cœur de leur pratique et de leur art la musicalité. L'acrobatie, ainsi, ne devient danse qu'à compter du moment où elle est exécutée en rythme, et qu'elle s'inscrit dans la pulsation de la musique : « Danser sur le *beat* est crucial. L'attention au rythme est ce qui fait la différence entre la danse et un mouvement non structuré. La formule est simple : danser, cela veut dire se soumettre à la musique, l'autoriser à nous guider et à nous diriger⁴⁵⁶. » C'est par cette musicalité que la danse dite « urbaine » peut illustrer les courants de forces virtuelles qu'elles génèrent et qui la meuvent. Il y a ici construction de *sens* en tant qu'apparition créée de forces orientées, dirigeant virtuellement le mouvement. Ces dernières sont la traduction directe de la musique, qui fournit à la danse son rythme, son énergie et son esprit – la *structure* de ses forces. Quand l'illusion est à son comble, alors même le danseur ne semble pas suivre la musique, mais littéralement la générer, comme si la frappe de ses pieds, l'arrêt instantané de son mouvement en pose figée ou le tremblement de ses bras et jambes créaient littéralement le *beat* sur lequel ils tombent.

Si la danse artistique du XX^e siècle a remis en cause son lien avec la musique, il convient de souligner que la danse festive s'y est toujours appuyée et l'a même, au contraire, renforcé – les danses hip-hop n'en sont qu'un exemple. La musicalité est en effet le moyen le plus sûr, le plus commun et le plus instinctif de parvenir à la création de ce champ de forces imaginaires qui animent le danseur. Que l'on soit mauvais danseur ou praticien averti, le marquage du rythme est la première ressource à disposition, la première pierre posée dans la construction d'un mouvement qui ne sera pas arbitraire, qui aura un *sens*, et sera par conséquent *dansé*, guidé par la force de la pulsation de la musique, régi par les contractions et dilatations successives de l'espace qu'elle semble générer. Langer, déjà, signale la musicalité de la danse comme l'un des premiers moyens de création d'un royaume de puissances virtuelles :

Dans un corps ainsi disposé, aucun mouvement n'est automatique ; si une action advient spontanément, c'est qu'elle est induite par le *rythme* [...]. Chez une personne ayant un penchant pour la danse, ce sentiment du corps (dans lequel la moindre tension musculaire apparaît, du point de vue kinésique, comme une chose nouvelle, propre à la danse) est intense et complet, et implique chaque muscle volontaire, du petit doigt jusqu'à la gorge, en passant par les paupières. C'est le sens de la virtuosité, [...] que l'on remarque chez les musiciens talentueux. Le corps du danseur est *prêt pour le rythme*.

Le rythme qui transforme chaque mouvement en geste et le danseur lui-même en une créature libérée des contraintes de la gravité et de l'inertie musculaire, est volontiers établi par la musique. Dans la danse religieuse, tout à fait sérieuse, à visée invocatrice, la musique devait souvent permettre une transe complète avant que le danseur ne bouge ; mais dans la danse festive séculaire, l'illusion qui doit être créée est si élémentaire et le schème gestuel si simple, qu'un rythme métrique suffit généralement à mettre en branle les interprètes. Deux mesures, quatre mesures, la frappe des pieds commence à marquer le rythme, les partenaires commencent à joindre leurs mouvements, et l'extase se prépare par répétition, variation et élaboration, le tout soutenu par une pulsation sonore

⁴⁵⁶ Jorge « Popmaster Fabel » Pabon, « Physical Graffiti : The History of Hip-Hop Dance », in Murray Forman and Mark Anthony Neal (ed.), *That's the Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2012, p. 61.

qui est plus ressentie qu'entendue⁴⁵⁷.

Ce champ de forces créé par le danseur est d'autant plus important et plus actif que sa ligne rythmique se complexifie, et ne colle plus uniquement à la ligne de basse de la musique. Le volume d'air autour de lui semble alors parcouru de ces intensités motrices, débordant de plus en plus la kinésphère identifiée par Laban, pour envahir parfois une portion entière de l'espace de danse de la collectivité. C'est un phénomène que l'on peut rencontrer, par ailleurs, dans n'importe quelle occasion festive : un danseur plus doué que les autres – plus apte à créer ce champ de forces – va ainsi, souvent, créer une sorte de vide autour de lui. Il ne s'agit pas tant d'une micro-scène gracieusement dévolue pour qu'il puisse y briller, qu'une distance de sécurité instinctivement instaurée pour ne pas s'y cogner : la bulle ainsi délimitée est remplie non de son corps présent, mais de l'ensemble de ses *mouvements potentiels*. Pour qu'un tel ensemble puisse être ressenti par les autres, il faut que ce danseur ait été en mesure de communiquer le *sens* de sa danse, la logique structurelle à laquelle elle répond et qui détermine l'amplitude et le parcours de tous ses mouvements. C'est ainsi qu'un réseau de forces orientées l'entourent, virtuelles mais effectivement ressenties, et magnétisent l'espace dans lequel il évolue. Chacun, à son échelle, crée une telle bulle, plus ou moins grande, plus ou moins constante et parcourue de courants plus ou moins intenses. Si construction de *sens* il y a, ce dernier doit être entendu ici dans une acception différente. Il faut en effet garder à l'esprit la plurivocité du terme, comme le souligne Greimas :

Lorsqu'on ouvre, une nouvelle fois, le dictionnaire à la recherche du sens du mot sens, on y trouve un tas d'exemples où « le sens interdit » côtoie des expressions telles que « le sens d'une vie » ou « le sens de l'histoire ». Le sens ne signifie donc pas seulement ce que les mots veulent bien nous dire, il est aussi une direction, c'est-à-dire, dans le langage des philosophes, une intentionnalité et une finalité⁴⁵⁸.

Cette plurivocité peut se révéler féconde – nous le verrons plus tard – pour penser les processus symboliques à l'œuvre dans la danse au travers des puissances virtuelles qu'elle déploie.

⁴⁵⁷ Susanne Langer, *Feeling and Form*, op. cit., p. 202-203.

⁴⁵⁸ Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, op.cit, p. 15.

b) Le discours du sens comme discours de l'art

La question de savoir si une danse a un *sens* demeure difficile à analyser de manière détachée des enjeux qu'elle ne manque inévitablement de charrier. Le discours sur le sens, en effet, se confond souvent avec celui sur le statut ou la valeur artistique, au point qu'il est difficile de l'envisager dans toute son étendue, et notamment à partir des notions de direction et d'orientation qu'il consigne également. Ce serait pourtant, assez logiquement, les premières à prendre en considération dans un art du mouvement – une attitude adoptée par ailleurs dans le dictionnaire d'esthétique dirigé par Etienne Souriau, où l'on peut trouver à l'entrée « Sens » les constatations suivantes :

Il y a donc une grande importance du *sens* dans tous les arts du mouvement ; danse, théâtre, cinéma, sculpture de mobiles, etc. Ces arts tirent de grandes ressources esthétiques du fait que l'espace vécu est physiologiquement et psychologiquement *anisotrope*, c'est-à-dire qu'il n'a pas les mêmes propriétés dans toutes les directions. Aller de haut en bas, par exemple, c'est aller dans le sens de la pesanteur ; aller de bas en haut, c'est la dominer ou s'en affranchir. Il y a donc une forte différence dans la danse, entre le temps fort marqué vers le bas, et le temps fort marqué vers le haut. L'espace n'est pas non plus qualitativement homogène, malgré la symétrie générale des deux côtés du corps humain, selon qu'on va vers la droite ou vers la gauche, qu'on tourne dans le sens des aiguilles d'une montre ou dans l'autre sens. Certains mouvements sont plus faciles à exécuter dans un sens que dans l'autre, ou même ne sont possibles que dans un seul sens⁴⁵⁹.

Ces remarques ne sont pourtant pas les premières à affleurer dans les analyses de la danse – peu nombreuses au demeurant – privilégiant l'angle de la construction de sens. Ces dernières préfèrent l'entendre généralement comme une enquête sur les significations ou les connotations du mouvement. Implicitement ou explicitement, elles partent toujours de l'une ou l'autre de ces positions de principe : la première étant que l'examen de cette question pourra décider de la qualité artistique ou non artistique de telle ou telle danse, la deuxième résidant dans un postulat de départ faisant des cas de danses étudiés des cas de l'art – ce qui inscrit directement l'examen dans le champ de la réflexion esthétique. La première constitue l'assise de deux siècles de réflexions théoriques et prescriptives sur l'art du ballet, comme nous l'avons vu dans la première partie, et a su être remise en cause par le XX^e siècle. La deuxième, en revanche, continue de fonder la majeure partie des thèses où les questions du sens s'explorent.

Le besoin de définition que la danse ressent, notamment au sein de ses institutions, continue bien souvent de passer par cette question du sens, en premier lieu parce que le financement d'un projet chorégraphique, en France, dépend en grande partie de la qualité des dossiers que le

⁴⁵⁹ Anne Souriau, Germaine Prudhommeau, article « Sens » in Etienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, p. 1360.

chorégraphe saura présenter aux commissions, et donc du discours qu'il saura bâtir à partir et autour de sa danse. Il lui est ainsi demandé, implicitement, de dévoiler le *sens* du projet qu'il présente, ce qui veut dire démontrer sa cohérence, l'unidirectionnalité de tous les éléments (musique, chorégraphie, scénographie, etc.) qu'ils comportent, la signification profonde de la démarche engagée, l'intention du chorégraphe et la raison d'être de tout ce qui se passera sur scène. Si la commission juge, sur ces bases, que le projet *fait sens*, alors il pourra être financé, alors il pourra rentrer dans le circuit de l'art. Le protocole même de l'attribution d'un financement à partir d'un dossier ou d'un oral, c'est-à-dire à partir du discours engagé autour de la pratique plus que de la pratique elle-même, fait la part belle à l'idée que la danse, pour être de l'art, doit se construire autour d'un projet et d'une intention préalablement formulés. L'intention du chorégraphe demeure au cœur du système, et derrière elle, la notion de *signification* de l'œuvre – signification qui peut être ouverte, mais qui est toujours censée soutenir l'édifice artistique. Cette inscription obligatoire de la danse dans un projet global dont on doit saisir le sens, et qui se répercute au niveau des programmeurs et de la critique, peut parfois être déstabilisante pour des chorégraphes venus d'autres horizons, comme en témoigne Moncef Zebiri, membre des Pockemon Crew, qui jongle entre compétitions et créations scéniques :

Les attentes sont complètement différentes. Lorsque les Pockemon font un spectacle, les gens ne veulent plus de notre performance. Si les gens veulent voir de la performance, ils viennent au *Battle of the Year* ; pour nous, c'est difficile, on est parfois perdus. Sur scène, on essaie d'être ce qu'on est en *battle*, mais les programmeurs ou le public ne le ressentent pas de la même façon que le public des *battles*. C'est assez difficile pour nous. Il y a un besoin pour les danseurs d'être formés à la scène et d'être formés au *battle*. Ce sont deux formations complètement différentes, ce n'est pas la même énergie, pas le même public. Au fil des créations, on a essayé d'évoluer pour ne pas amener que de la performance sur scène mais pour trouver une écriture chorégraphique, une dramaturgie. On a travaillé avec des chorégraphes contemporains pour s'enrichir⁴⁶⁰.

La question de la dramaturgie, selon le terme de Moncef Zebiri, est apparue dès lors que la danse s'est échappée des cadres narratifs traditionnels du ballet – dont le sens était balisé, puisque donné par l'histoire mise en scène, elle-même couchée sur le livret. L'avènement de la danse moderne a bouleversé ces repères établis en présentant des gestuelles qui n'étaient plus forcément la traduction d'une péripétie, le développement d'un sentiment ou l'illustration d'un caractère. Cela a remis en question la nature même de la danse, qui avait justement gagné ses galons d'art par sa capacité à « imiter l'action des hommes⁴⁶¹ ». C'est ce que Guy Ducrey décrypte très bien à travers l'étude d'un genre particulièrement populaire parmi les écrivains du début du XX^e siècle, celui du

⁴⁶⁰ Moncef Zebiri, « L'adrénaline », entretien réalisé par Agathe Dumont, *The Dancing Plague* n°1, 2012.

⁴⁶¹ Voir partie I 2) a).

dialogue sur la danse. Le dialogue, par sa forme même, signale la fin de l'univocité signifiante du ballet, sur le point d'entrer dans l'ère de la multiplicité des points de vue :

Devant pareilles révolutions, l'art du mouvement ne peut manquer de s'interroger sur son histoire et mettre sa propre définition en question. Qu'est-ce exactement que la danse ? Les critiques chorégraphiques, historiens de l'Antiquité, esthéticiens, écrivains, contribuent beaucoup à ce questionnement. Et nos poètes pas moins. [...] Insistante, l'interrogation fait donc retour dans la littérature, au moment où l'art chorégraphique semble éclater en mille facettes.

Or pour rendre compte de cet éclatement et répondre à l'obsédante question, quelle forme serait plus appropriée que le dialogue ? N'est-il pas lui-même, par nature, éclatement du texte en points de vue, succession d'hypothèses, suite de propositions tour à tour confrontées⁴⁶² ?

Mais ce qui obsède tous les écrivains dialoguistes, c'est la tentative de définir la danse, de traduire en mots le territoire qu'elle occupe et les mouvements qu'elle gouverne. Cette tentative se noue toujours au même endroit : « dans la question cruciale de la *signification*. La danse signifie-t-elle quelque chose ? Voilà le problème majeur [...]»⁴⁶³, nous dit Guy Ducrey. Ils rejoignent en cela, finalement, les dialogues fictifs menés bien plus tôt par Lucien ou par Diderot, qui ne manquait pas de s'exclamer, par la voix de son personnage Dorval, « je voudrais bien qu'on me dît ce que signifie toutes ces danses⁴⁶⁴ ». Pierre Louÿs n'exprime pas d'autre requête :

La Danseuse. – [...] Lorsque je parais sur scène, qu'attendez-vous de ma danse ?

Moi. – Qu'elle signifie quelque chose.

La Danseuse. – Ah ! j'en étais bien sûre ! Vous voulez que tout, en art, ait une signification littéraire. Vous vous trompez. Nous dansons sur de la musique. La musique signifie-t-elle quelque chose⁴⁶⁵ ?

Malgré toutes les évolutions de l'art chorégraphique, ces siècles de requêtes exigeant expressément de la danse qu'elle soit signifiante ont laissé des traces dans ses mécanismes d'appréciation. La frontière qui intrigue tant ces dialoguistes, et qu'ils s'empressent d'arpenter, est celle entre la *non-signifiante* et l'*insignifiante*. Le glissement de sens opéré dans le langage commun sur le second terme – insignifiant, étymologiquement, veut dire « qui ne signifie rien » – est par ailleurs éloquent. Le fait d'opérer à nouveau la distinction entre « ce qui ne signifie rien » et « ce qui n'a pas de valeur » amène à formuler une question essentielle, qui pourrait se résumer ainsi : qu'est-ce qui fait que certaines productions humaines, qui ne *signifient* rien, ont quand même de la *valeur* ?

Il faut, pour le comprendre, conserver à ces productions leur entière étrangeté, et ne pas les rabattre sur des mécanismes connus. Envisager l'art comme un processus symbolique ne revient pas

⁴⁶² Guy Ducrey, « Dialogues sur la danse et dialogues de danseuses, Enjeux d'une forme poétique entre 1900 et 1930 », in Alain Montandon (dir.), *Ecrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 132.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶⁴ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 143.

⁴⁶⁵ Pierre Louÿs, « Dialogue sur la danse » in *Œuvres complètes volume XI*, Paris, Editions Montaigne, 1930, p. 9.

à calquer sur lui les opérations du langage. C'est pourtant la plus courante incompréhension à l'égard de cette perspective, comme le déplore Susanne Langer :

On a cherché à plusieurs occasions à mettre au point un système de traduction du symbolisme dans l'art, et à en faire un moyen de communication univoque. Cela fut parfois envisagé comme un défi impossible à surmonter, impossibilité supposée réfuter le caractère expressif de l'art, et parfois envisagé avec l'authentique espoir de mettre au point une technique d'interprétation qui ferait de l'art un véritable « langage du sentiment »⁴⁶⁶.

Envisager la construction de sens à l'œuvre dans la danse est une démarche qui s'attache bien plus à la considération du caractère *anisotrope* de l'espace créé ou révélé (c'est-à-dire, comme le formule Anne Souriau, du fait qu'il « n'a pas les mêmes propriétés dans toutes les directions », que des *sens* de parcours sont aménagés et privilégiés par les forces motrices de la danse), qu'à des significations potentielles ou des symboles cachés. C'est cette anisotropie qu'il peut être intéressant d'étudier. Il y a dans ce cas un symbolisme qui est de l'ordre de la correspondance structurelle, entre les lois de propagation du mouvement dans le milieu anisotrope créé par la danse – le « royaume des puissances virtuelles » – et la forme dynamique du sentiment humain. La conception d'un art comme forme expressive du sentiment humain n'est à cet égard pas réductible à l'expression des émotions :

Presque toutes les erreurs que l'on peut faire en critiquant la théorie des formes expressives sont représentées ici ; tout d'abord, l'assomption tacite que ce qui est exprimé par l'art est toujours une émotion, alors qu'en fait ce peut être tout simplement le sentiment de vitalité, d'énergie ou de somnolence, ou le sens de la quiétude, ou de la concentration, ou n'importe laquelle des innombrables actions et conditions intérieures qui sont perçues dans la fabrique vivante de la vie mentale ; ensuite, la confusion constante du sentiment avec les événements ou les idées qui l'éveillent ; et enfin, l'idée que si l'expressivité est l'essence de l'art, alors la beauté dépendrait de son interprétation. Cette dernière erreur est la plus sérieuse. La teneur (*import*) artistique ne requiert aucune interprétation ; elle requiert une perception claire et complète de la forme présentée, et la forme a parfois besoin d'être analysée pour pouvoir être appréciée⁴⁶⁷.

La perception de la forme est ce qui fonde le processus symbolique de l'art, et l'expression du *feeling* – dans le sens le plus large possible, incluant émotions et sensations – passe par cette correspondance de forme. Ce concept particulier à Langer permet de détacher la question du sens de la question de l'art, tout en faisant de la première un pivot de la seconde : en effet, il peut s'entendre alors que toute danse, qu'elle soit artistique, festive ou rituelle, passe par une construction de *sens*, dans la mesure où la danse crée de *l'anisotropie*, des directions préférentielles dans l'espace des flux moteurs. Ce qui peut, dans certains cas, résonner avec la dynamique propre des flux de notre vie

⁴⁶⁶ Susanne Langer, *Mind : An Essay on Human Feeling*, vol. I, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, p. 80-81.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

intérieure ; nous sommes alors en présence d'une « forme expressive du sentiment humain », de l'art selon la philosophe américaine.

c) Le complexe de danse artistique

Il est courant de lire, sur les feuilles de salle ou les sites des théâtres programmant de la danse, des textes présentant les pièces chorégraphiques comme signifiantes, au sens où nous l'évoquions précédemment. C'est ainsi, par exemple, que le *Swan Lake* (2010) de Dada Masilo croise « la question des sexes et des genres, et celle de l'homophobie dans un pays ravagé par le sida⁴⁶⁸ », ou que *Violet Kid* (2011) d'Hofesh Shechter examine « la lutte sans complexe des hommes pour l'harmonie dans un univers parfois horrifique », laissant apparaître « un certain regard sur l'existence⁴⁶⁹ ». *Violet Kid* ne présente pourtant qu'un groupe de danseurs virtuoses, dont il semble audacieux de dire qu'il représente l'humanité, et aucune indication scénique ne permet de situer les Cygnes de Dada Masilo en Afrique du Sud, ce « pays ravagé par le sida » – rien non plus n'autorise à identifier la chute successive des danseurs vêtus de noir, dans le dernier tableau, comme la métaphore de l'hécatombe due à la maladie. Ces indications sont seulement données par la feuille de salle, et le spectateur omis dans la distribution du précieux feuillet aura bien du mal à interpréter « dans le bon sens » ce qui lui est proposé.

Il ne faut pas lire, dans le constat que nous formulons ici, le quelconque regret d'un état de fait empêchant le public d'apprécier de manière directe ce qu'il voit sur scène. Ce regret peut être légitimement formulé dans certains cas, ainsi de Raphaëlle Delaunay qui déclare : « C'est une contrainte avec laquelle il faut jouer... Mais c'est pénible. La feuille de salle, je pense, c'est pour justifier la politique culturelle d'un lieu. Ça fait partie d'un système entre les lieux et les artistes, les artistes et leurs compagnies⁴⁷⁰ ». La feuille de salle, et plus largement les textes ou dossiers de presse mis à disposition sur les sites des théâtres, les critiques lues avant de se rendre au spectacle, ou les réactions sur les réseaux sociaux, font partie d'un agglomérat entourant la danse, et déterminant sa réception. Les contours de l'œuvre à proprement parler sont, dans ce contexte, difficiles à cerner, et ne peuvent s'apposer simplement aux bornes posées par le lever du rideau – ou la lumière s'éteignant dans la salle, ou un quelconque signal de départ – et les applaudissements finaux.

La danse, dès lors qu'elle s'est faite spectacle, a généralement entouré sa performance d'un ensemble de supports annexes, dont la feuille de salle est le plus courant représentant. Au temps de la pantomime romaine, le geste de l'acteur s'accompagnait déjà d'un guide d'interprétation mis à disposition du spectateur, s'il faut en croire Saint-Augustin :

⁴⁶⁸ Feuille de salle, Théâtre du Rond-Point, septembre-octobre 2013.

⁴⁶⁹ Feuille de salle, Cedar Lake Contemporary Ballet, Maison des Arts de Créteil, février 2012.

⁴⁷⁰ « Michael Jackson, dans le milieu de la culture, c'est un gros mot », entretien avec Raphaëlle Delaunay, *The Dancing Plague* n°1, automne-hiver 2012-2013.

Dans les premiers temps, un crieur public annoncé au peuple de Carthage ce que le danseur voulait exprimer ; beaucoup de vieillards se souviennent encore de ce détail et nous nous leur avons entendu raconter. Nous devons le croire, car même aujourd'hui, lorsque quelqu'un entre au théâtre sans être initié à de pareilles puérités, c'est en vain qu'il prête toute son attention, s'il n'apprend pas d'un autre la signification des gestes des acteurs. Tout le monde pourtant recherche une certaine ressemblance dans sa façon de signifier, en sorte que les signes eux-mêmes reproduisent autant que possible la chose signifiée. Mais comme une chose peut ressembler à une autre de beaucoup de manières, de tels signes ne peuvent avoir, chez les hommes, un sens déterminé que s'il s'y ajoute un assentiment unanime⁴⁷¹.

Le ballet de cour, à son tour, ne peut se comprendre brut. Il faut prendre en considération le public bien particulier auquel il s'adresse, maîtrisant des références communes sans lesquelles on ne pourrait s'orienter dans le spectacle. Il s'accompagne de plus de vers distribués dans la salle, annonçant le « dessein » du ballet. Sur certains de ces livrets étaient même apposés, en regard du nom des personnages du ballet, quelques quatrains tout spécifiquement dédiés à la description du rôle, mais aussi tissés d'allusions à la personne l'interprétant⁴⁷². Le ballet de cour est ainsi un ensemble composé de ce qui se passe dans l'espace dévolu à la danse, et du discours l'accompagnant.

Par ailleurs, la feuille de salle permet aussi d'expliquer, comme le crieur de Saint-Augustin, l'histoire qui va se dérouler – dans le cas d'un ballet narratif. Sans cette précieuse aide, le spectateur non averti serait bien en peine d'en reconstituer les différentes péripéties. Dans les œuvres ne se soumettant pas à un cadre fictionnel, en revanche, la feuille de salle prend souvent une autre dimension, et devient commentaire. Dans l'univers ouvert des significations multiples et des feuilletés de sens, dans lequel il est parfois difficile de s'orienter, elle fait office d'antisèche pour le spectateur perplexe – qui pourra grâce à elle glisser quelques mots pertinents dans les conversations de sortie de théâtre. Méta-discours tout prêt, elle aiguille l'interprétation en dévoilant l'intention. L'œuvre et ses interprétations se mettent insensiblement à se confondre, et la richesse des secondes devient souvent, dès lors, un gage de qualité de la première.

Mais il se peut également, comme c'est le cas dans le *Swan Lake* de Dada Masilo tel qu'il a été présenté en France, qu'elle se fasse tout simplement adjuvant de la performance scénique : l'intervention parlée d'une des danseuses, en anglais, ne saurait être comprise par les spectateurs non anglophones sans l'aide de la traduction française écrite qui leur a été distribuée. On voit là que la feuille de salle n'oriente pas simplement la réception critique de l'œuvre, mais qu'elle peut également moduler la temporalité de sa perception. Ainsi, la chute du discours de la danseuse – et le

⁴⁷¹ Saint-Augustin, *De doctrina christiana*, cité par Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 80

⁴⁷² Voir Philippe Hourcade, *Mascarades et Ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères/Centre National de la Danse, 2002.

fait même *qu'il y aura du discours* –, sera connue à l'avance par les lecteurs attentifs. Enfin, pour en finir avec ce rapide tour d'horizon, comment ne pas faire mention du titre ? Il est un élément de discours faisant partie de l'œuvre de danse, et qui en oriente tout à la fois la réception et l'interprétation – les titres des œuvres de Forsythe sont tous, à ce titre, très éloquents⁴⁷³.

Ces quelques cas nous font apercevoir combien il est difficile d'isoler la danse, la pièce ou le ballet en eux-mêmes, du réseau global de signes dans lequel ils s'inscrivent. La distinction est d'autant plus compliquée à opérer que c'est bien souvent ce réseau global qui se charge de la *signification* de l'œuvre. Ainsi, bien des danses folkloriques ont été portées à la scène, exécutées de manière relativement similaire à leur contexte originel, et se sont pourtant chargées d'une portée signifiante que leurs seuls mouvements ne laissaient pas soupçonner. Comment la danse bavaroise du *Schuhplattler*, transposée sur scène à l'identique par Alessandro Sciarroni (*FOLK-S will you still love me tomorrow ?*) se retrouve-t-elle « raconter la lutte et l'adaptation permanente des hommes⁴⁷⁴ ? » Il faut pour comprendre cela envisager le projet artistique dans sa globalité, et l'acte même de se ressaisir de cette forme de danse ancestrale. L'œuvre de danse, ainsi, doit s'apprécier comme une île flottante : le dessert ne se résume pas aux seuls blancs en neige, forme solide de la recette, mais doit pour se déguster être goûté avec la crème dans laquelle il nage, masse fluide qui lui donne une grande part de sa saveur. Il en va de même du spectacle de danse : la seule action performative ne constitue pas l'œuvre, et les supports en consultation libre qui l'entourent font partie intégrante de l'objet livré au public par l'artiste.

Parler de la danse, dès lors qu'on aborde son versant artistique, est une tâche complexifiée par cette immanquable insertion dans un contexte de réception général qui oriente son interprétation. Parler de construction de sens pour un spectacle de danse amène ainsi, souvent, une confusion entre les *sens* que les mouvements des interprètes créent, et le *sens* indiqué par le discours dont s'accompagne leur présentation – qui concerne *l'œuvre*, mais pas spécifiquement la *danse*. Les limites entre les deux, dans les usages courants du langage critique, sont souvent trop floues pour être opérantes. Le besoin se fait sentir, à ce stade, d'examiner dans quelle mesure ce qu'on recoupe sous le terme d'« œuvre de danse » peut inclure des éléments qui sont apparemment totalement hétérogènes à la danse, et font tout de même partie d'elle. Pour résoudre cette équation conceptuelle apparemment contradictoire dans ses termes, il peut être judicieux de déplacer le point de vue porté sur la danse artistique, et de le considérer un temps, à l'instar de Joann Wheeler Kealiinohomoku, comme une « forme de danse ethnique ». Allegra Fuller Snyder, dans le cadre de ses recherches sur la danse dans les sociétés sans écriture – et de sa fonction suppléant à celle de la

⁴⁷³ *Limb's Theorem* (1990), *Loss of Small Detail* (1991), *The Vertiginous Thrill of Exactitude* (1996), *One Flat Thing Reproduced* (2000)...

⁴⁷⁴ Feuille de salle, MC 93, mai 2013.

littérature dans les sociétés occidentales – a été amenée à procéder à des distinctions fines entre le mouvement dansé, la danse telle que présentée à l'assistance, et la manifestation globale dans laquelle elle prend place. Dans le dispositif rituel, la danse s'élabore sur une toile de fond, le mythe, qui est un ensemble culturel partagé par la communauté. Lorsque la danse est centrale dans la cérémonie, elle ne demeure cependant pas seule à être exécutée : d'autres gestes peuvent être opérés, et chants et discours ne sont pas exclus. C'est cet ensemble qu' Allegra Fuller Snyder choisit d'appeler « complexe de danse ».

Quel serait, si l'on transposait ce vocabulaire et ces outils d'analyse à un autre champ culturel, le « complexe de danse » de la danse artistique occidentale ? On peut retrouver un tel ensemble d'éléments hétérogènes et pourtant constitutifs de la manifestation de danse, ainsi qu'une assise de références d'emblée possédées par l'assistance ou communiquées verbalement, dans « l'île flottante » que constitue le spectacle de danse. Le terme de « complexe de danse » mérite d'être introduit pour en finir avec l'ambiguïté sémantique qui accompagne les « ballets », « pièces de danse » et autres « performances dansées » : si la diversité de ces appellations met en évidence la variété des aspirations des chorégraphes d'aujourd'hui, qui revendiquent par-là leurs affiliations artistiques, elle gomme certaines caractéristiques communes à ces manifestations. En particulier, le fait qu'elles ne fonctionnent comme œuvres qu'au vu de leur contexte, du discours qui les entoure et du lieu qui les présente, indépendamment, très souvent, des qualités de la danse qui s'y insère. Tout comme la pierre trouvée au bord de la route est œuvre d'art, pour Goodman, à partir du moment où elle est présentée dans le contexte la faisant fonctionner comme dispositif symbolique, le *Schuhplattler* change de statut à partir du moment où on l'inscrit dans un « complexe de danse artistique ». Il y a donc une première distinction à faire entre le sens de la *danse*, et le sens du *complexe de danse* dans lequel elle s'inscrit.

La deuxième distinction permettant, peut-être, de naviguer plus aisément au sein des formes scéniques pour lesquelles le terme de « danse » a tendance à s'appliquer de manière un peu trop dispendieuse pour être opérant, est celle opérée au sein des pratiques rituelles entre le mouvement dansé et ce qu'Allegra Fuller Snyder appelle le « symbole de danse ». Elle explicite ainsi ce dernier : « [...] nous ne pouvons pas découvrir la pleine signification du mouvement en examinant ce dernier isolément. Le mouvement doit être associé au costume et à l'attirail pour devenir un modèle de vision du monde qui, à son tour, trouve sa place au sein d'un modèle plus vaste, le complexe mythico-rituel⁴⁷⁵. » Notons que ce terme est également utilisé par Anca Giurchescu :

Dans le processus de communication, la danse n'opère jamais de façon isolée car le symbole de la

⁴⁷⁵ Allegra Fuller Snyder, « Le symbole de danse » (1977), in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse, genèse d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005, p.279.

danse est pluridimensionnel. Il incorpore plusieurs éléments extra-chorégraphiques tels que les expressions faciales, la pantomime, la musique, les exclamations verbales, les textes, la poésie, les accessoires, les costumes, la scénographie, la proxémique, les règles de comportement, etc., qui agissent les uns sur les autres, produisant ainsi un message unique chargé de sens. On peut étudier, à des fins théoriques et analytiques, chacun de ces éléments constitutifs comme un moyen d'expression humain autonome [...]

En résumé, la danse a un caractère polysémique qui se manifeste lorsque, dans sa « texture » même, des traits chorégraphiques sont combinés avec d'autres éléments expressifs, et quand elle est associée, en tant que partie d'un système culturel, à d'autres activités culturelles⁴⁷⁶.

De la même manière, on peut découvrir des « symboles de danse » (ou « symboles de la danse », selon les traductions) au sein des formes scéniques occidentales : dès lors que se mêlent et s'adjoignent au mouvement dansé une mise en scène, des costumes et accessoires ainsi que des éléments gestuels et verbaux. Cette intrication n'empêche pas la considération et la perception du mouvement dansé en lui-même, mais elle le charge de dimensions signifiantes qu'il ne développerait pas, présenté seul. Les différents éléments intriqués, tout en étant analysables séparément, participent à une construction globale de sens qui est celle du « symbole de danse ». On peut ainsi faire une distinction entre le mouvement dansé et le symbole de danse, et ne pas calquer sur le premier toutes les charges signifiantes qui résultent en fait de l'élaboration globale du second.

Nous avons vu que le complexe de danse peut être défini comme un réseau global de signes constitué par la performance scénique en elle-même, le rituel de la représentation théâtrale, le *background* supposément partagé et le discours adjuvant ; c'est ce réseau global de signes qui délivre, le plus souvent, le sens produit par *l'œuvre* – sens en tant que signification, portée allégorique, « message » ou manifeste esthétique. Si l'on s'intéresse uniquement, à l'intérieur de ce complexe, à la performance scénique, on pourra y découvrir, dans certains cas, des symboles de danse. Le symbole de danse – mouvements, exclamations, costumes, accessoires compris – opère comme un ensemble qui mêle différents procédés symboliques : certains discursifs (comme le costume ou l'accessoire), d'autres non discursifs (mouvements, production rythmique, par exemple). Cet ensemble propose, en tant que tout, un « symbole », dont la teneur globale est irréductible à la somme des charges signifiantes de ses divers éléments.

Il faut noter, par ailleurs, que le choix du terme de « symbole de danse » n'est pas étranger aux considérations de Langer. Le processus symbolique en jeu est clairement mis en rapport avec les thèses de la philosophe américaine :

Dans ce contexte, j'ai envisagé le symbole de danse comme l'un des nombreux modèles de vision du monde [...] susceptibles d'opérer au sein d'une culture. Je souhaiterais à présent déterminer, parmi ces divers modèles symboliques, ce qui confère au symbole de danse sa signification première. Je suivrai ici l'exemple de Susanne Langer lorsqu'elle tente d'identifier l'illusion qui serait au

⁴⁷⁶ Anca Giurchescu, « Le symbole de la danse comme moyen de communication » (1994), in Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse, genèse d'une discipline, op. cit.*, p. 268-269.

fondement de l'art de la danse. [...] Le processus interne que nous désignons comme l'expérience de la danse me semble relever de la transformation. C'est par elle que le mouvement pur, ou normal, se transmue en danse, et cette transformation s'apparente à une modification de la perception à l'intérieur du corps. Que faut-il entendre par « transformation » ? Selon moi, c'est l'expérience profondément ressentie du passage d'un plan de réalité à un autre, cette expérience agissant comme un transformateur du niveau de conscience. Franciska Boas ne disait pas autre chose, à l'occasion des rencontres de l'American Dance Therapy Association, le 23 octobre 1971 : « Bien sûr, la danse est mouvement, mais le mouvement n'est pas nécessairement de la danse. [...] Les gestes et actions ordinaires peuvent devenir de la danse si une transformation qui emporte cette personne hors du monde ordinaire dans un univers de sensibilité aiguë [...] Cette sensation d'extase – la transformation de la sensation du quotidien – est la source de la danse et ce qui la différencie du mouvement »⁴⁷⁷.

Allegra Fuller Snyder ne reprend pas exactement, ici, les développements de Langer sur les différents processus symboliques, mais retient principalement la création d'une illusion – d'une image dynamique de forces virtuelles – comme étant une des composantes du symbole de danse. Cette composante particulière, l'apparition par le mouvement des danseurs d'un espace structuré par des puissances imaginaires, est à prendre à part des autres éléments – ces derniers peuvent toutefois la renforcer, la contredire, et plus généralement, dialoguer avec elle. Il faut ainsi souligner que la *danse* n'est pas le *symbole de danse*, mais une partie de lui.

Le champ qui semble être dévolu à la danse mérite donc, pour en parler précisément, qu'on précise un peu ce qu'il recoupe généralement : c'est-à-dire le complexe de danse, le symbole de danse, et la danse à proprement parler. Ces entités s'imbriquent, mais ont des processus de création de sens différents. Choisir de se recentrer sur la *danse* en elle-même permet d'isoler un mode particulier de construction de sens, qu'il faut appréhender en termes de polarisation, de direction et d'orientation et non de signification. Ce mode particulier, toutefois, concourt à l'élaboration globale du « symbole de danse », qui lui-même peut être perçu à l'aune d'un « complexe de danse » qui viendra en éclairer ou en élire des significations privilégiées. Il nous paraît essentiel, ainsi, de considérer distinctement la question de la création de sens à l'œuvre dans ces différentes entités – ainsi, par exemple, *The Show Must Go On* tire sa portée signifiante du discours mis en jeu par le complexe de danse qu'il propose, sans qu'importent les qualités des danses présentes en scène. La construction de sens portée par la danse elle-même, hors des discours la dotant de significations et de connotations, hors même des éléments symboliques (comme le costume) dont elle peut s'accompagner, appartient ainsi à un registre qu'il convient d'isoler, et de ne pas mélanger avec des processus signifiants plus traditionnellement circonscrits. Cette précision est particulièrement utile dès lors que l'on souhaite désengager la question du sens créé par la danse de la question de la valeur artistique – non pour ignorer leurs liens, mais pour les envisager autrement que sous l'angle de la condition nécessaire et suffisante. Cela permet de s'intéresser aux opérations propres de la

⁴⁷⁷ Allegra Fuller Snyder, « Le symbole de danse » (1977), *op. cit.*, p.279-280.

danse qui, si elles peuvent être mises au service d'une entreprise artistique, en sont toutefois distinctes, et distinctement observables.

2) A la recherche d'un point limite : l'entrée en danse

a) Le numéro de danse

En distinguant complexe de danse et symbole de danse, nous avons pris le parti de restreindre le terme strict de « danse » aux mouvements dansés, hors des dispositifs scéniques et artistiques dans lesquels ils s'inscrivent généralement, et qui leur apportent des couches significantes que nous laissons de côté pour notre étude. Il peut ainsi y avoir de la danse sans que l'on soit en présence d'un symbole de danse (lorsque l'on danse spontanément dans une soirée festive, ou même seul dans sa chambre), il existe des complexes de danse qui n'incluent pas de danse (ainsi des œuvres dites de « non-danse » : elles sont des complexes de danse parce que la danse y est centrale, par son absence, son désir, sa remise en question...), et ainsi de suite. Dès lors que l'on choisit, de cette manière, d'être plus restrictif quant à l'appellation de « danse », en refusant d'en faire un terme désignant par métonymie une multitude de phénomènes culturels – par métonymie ou par manifeste esthétique, à l'instar des post-modernes pour qui « tout peut être présenté comme de la danse⁴⁷⁸ » –, la question « quand y a-t-il danse ? » gagne à être posée. Les œuvres au sein desquels la danse n'est pas continuellement présente, mais *apparaît* par moments, méritent particulièrement d'être observées à l'aune de cette interrogation, et sont susceptibles de mettre à jour une typologie applicable dans d'autres cas.

La présence intermittente de la danse constitue l'essence même de certains genres, au premier rang desquels figure la comédie musicale. Comment s'effectue, en son sein, la transition entre le récit et le numéro de danse, à quel moment particulier entre-t-on dans la danse ? La comédie musicale hollywoodienne nous paraît particulièrement digne d'intérêt à cet endroit, pour deux raisons. La première, pratique, concerne l'accès aux œuvres : la forme filmée permet de voir et de revoir l'œuvre, tandis que la forme théâtrale, à moins de parcourir toutes les scènes du globe, nous permet rarement cet accès renouvelé. Soulignons à cet endroit que la captation, support majoritaire des analyses de spectacles, drames ou ballets, n'est qu'une trace dont il faut se méfier car elle impose au spectateur une attention, un placement et des allers-retours du regard – par le biais des choix de cadrage, découpage et montage effectués par le réalisateur. La captation est un objet qu'il faut absolument distinguer de l'œuvre scénique et bien souvent, la précaution de cette distinction n'est pas prise dans les références ou les exemples cités en analyse⁴⁷⁹. La seconde raison de s'intéresser aux comédies musicales, enfin, concerne les œuvres elles-mêmes et les esthétiques

⁴⁷⁸ Sally Banes, *Terpsichore en baskets, Post-modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, Chiron, 2002, p. 23.

⁴⁷⁹ Et, nous l'avouons, nous ne la prenons pas toujours...

qu'elles ont développées : l'entrée en danse a tout particulièrement été travaillée et questionnée par ce courant chorégraphique et cinématographique. Ainsi, son étude pourra éventuellement nous donner des clés pour distinguer avec précision ce qui *fait danse* dans un geste. Si la comédie musicale hollywoodienne entoure d'un soin spécial ces moments de transition, c'est qu'il s'y joue en grande partie la réussite du genre, comme l'a compris Deleuze :

Mais ce qui compte, c'est la manière dont le génie individuel du danseur, la subjectivité, passe d'une motricité personnelle à un élément supra-personnel, à un mouvement de monde que la danse va tracer. C'est le moment de vérité où le danseur marche encore, mais déjà somnambule qui va être possédé par le mouvement qui semble l'appeler : on le trouve chez Fred Astaire dans la promenade qui devient danse insensiblement (*The Band Wagon* de Minnelli) aussi bien que chez Kelly, dans la danse qui semble naître de la dénivellation du trottoir (*Chantons sous la pluie* de Donen). Entre le pas moteur et le pas de danse, il y a parfois [...] comme une hésitation, un décalage, un retardement, une série de ratés préparatoires (*En suivant la flotte* de Sandrich), ou au contraire une brusque naissance (*Top Hat*)⁴⁸⁰.

A l'intérieur de ces passages entre « le pas moteur et le pas de danse », une première distinction peut déjà s'opérer, entre les numéros requérant un changement de séquence – présentant par exemple la mise en scène du rêve d'un personnage, ou la présentation d'un ballet –, et les autres où la danse apparaît au sein d'une séquence dialoguée, voire au sein d'un même plan. Dans la première catégorie, il n'y a pas d'entrée en danse à proprement parler, puisque d'une scène dialoguée, on passe abruptement à un numéro chanté et chorégraphié, au moyen d'une coupe et d'un raccord. Au sein de la deuxième catégorie, il arrive qu'il y ait un passage abrupt également, mais c'est beaucoup plus rare, car les auteurs surent souvent jouer avec malice de cet instant suspendu entre un régime de sens et l'autre. L'avènement de la danse, le passage de la réalité fictionnelle à l'univers fantasmé de la séquence musicale, appelle une transformation dont on aime à voir advenir les indices successifs :

La réalisation du dessein qui ébranle un corps se trouve retardée par l'harmonie et le délié de son mouvement, par la nécessité de sa propre manifestation. Les aspects formels du geste débordent son efficacité : la comédie musicale souligne là un aspect capital de l'art cinématographique, mais aussi une vérité de notre corps, qui n'exécute pas nos vœux à la façon d'une machine ou d'un sortilège. Prendre corps exige une métamorphose⁴⁸¹.

La métamorphose signalée par Alain Masson, quand elle ne s'opère pas de manière abrupte, ménage des étapes qui sont autant de passerelles d'un monde à l'autre, d'endroits où la danse vacille comme une flamme naissante, qu'il faut s'ingénier à faire croître pour nous faire définitivement basculer dans l'univers alternatif. L'apparition progressive d'une nouvelle loi – musicale et non plus utilitaire – du mouvement des corps répond à une logique de propagation dont il est intéressant de relever

⁴⁸⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-temps, cinéma 2*, Paris, les Editions de Minuit, 1985, p. 83.

⁴⁸¹ Alain Masson, *Comédie musicale*, Paris, Stock, 1981, p. 41.

quelques types marquants : le rythme, l'unisson, et l'illustration.

L'invasion du corps par un rythme fortuitement provoqué est un des ressorts les plus classiques et les plus efficaces pour l'introduction d'une séquence dansée. C'est par exemple, dans *The Gay Divorcee* (Sandrich, 1934), Astaire debout devant la cheminée qui « en frappe le manteau avec agacement », « très vite, le rythme de ce geste d'impatience, qui est précisément celui de la musique en même temps que celui du désir, par un accord significatif, suggère la danse, qui s'accomplit sur l'avancée de marbre, puis, la musique changeant, sur le parquet de la pièce⁴⁸² ». Insensiblement, le rythme s'abstrait du geste ou de l'objet qui lui a donné naissance, il perd son statut de conséquence corollaire d'une action menée à d'autres fins, pour acquérir une pleine autonomie et se développer pour lui-même. Il est prêt, alors, à gagner le corps, progressivement, partie par partie, et à lui insuffler sa pulsation. La danse alors peut commencer, dès lors que le rythme a gagné ses droits sur la physique des corps et des sons, qu'il peut librement réinventer et plier à ses impératifs. Les claquettes trouvent là, par ailleurs, un de leurs plus subtils usages : un tapotement léger du pied est un geste ordinaire, mais qui crée grâce aux fers des souliers un rythme prêt à dicter sa loi. Un organisme nouveau s'agence à vue d'œil sous l'influence des puissances virtuelles envolées de sous le talon. Tandis que le corps du *tap dancer* garde d'abord sa décontraction quotidienne, mains dans les poches, le pied oscille et frappe discrètement, puis de manière plus assurée, c'est bientôt le genou qui absorbe dans sa flexion souple les à-coups des accents de la ligne rythmique, puis le bassin, et c'est enfin au haut du corps et aux bras de recevoir les échos des impacts de ces forces motrices. On peut suivre la progression des forces invisibles nées du rythme sur les membres successivement ensorcelés. A l'instar d'un rituel d'invocation, il a fallu amener peu à peu les puissances virtuelles à l'existence pour que la danse advienne.

Autre possibilité d'entrée en danse, l'unisson concerne bien sûr les cas où il y a plusieurs danseurs – et tout particulièrement, deux danseurs. La musique, diégétique ou extra-diégétique, a généralement déjà commencé à s'égrener, mais aucun des deux partenaires n'a encore quitté le « pas moteur ». C'est alors que, soudain, ils font dans leur marche un pas de concert, comme si une même force les y avait poussés au même moment. Cette force qui les enveloppe est évanescence, aussi fragile qu'une illusion optique, aussi peut-elle disparaître à l'instant suivant. Mais, bientôt, un nouveau pas esquissé ensemble nous montre qu'elle est bien là, prête à se nourrir de la vigueur des corps qu'elle anime : la danse est prête alors à asseoir totalement son empire sur la séquence. « Dancing in the Dark » (*The Band Wagon* de Minnelli, 1953), qui voit Astaire et Charisse se promener puis faire un pas-de-deux dans Central Park, est emblématique de ce type d'entrée en danse. Là encore, pour faire advenir le pas dansé, « quelque chose » a déployé sa puissance, dont les

⁴⁸² *Ibid.*, p. 53.

corps ont subi conjointement l'influence, à la manière d'un coup de vent faisant voler ensemble tous les cheveux de personnes assemblées sur une jetée. Un coup de vent invisible – judicieusement matérialisé dans le numéro « You Were Meant For Me » de *Singin' in the Rain* (Donen/Kelly, 1952), comédie musicale sur la comédie musicale – a mu les pieds des danseurs, qui se laissent porter comme des somnambules par ce souffle.

Le troisième type d'entrée en danse que nous évoquons repose lui aussi sur l'invocation des puissances virtuelles qui transporteront les danseurs dans une réalité alternative. Cette invocation passe alors par une imitation directe du monde que l'on veut convoquer. Ainsi Jules Munshin singe-t-il l'homme préhistorique dans la séquence au musée d'*On the Town* (Donen/Kelly, 1949), et cette illustration directe fonctionne comme une véritable formule magique : le numéro de « Prehistoric Man » peut alors commencer, puisque les gestes de l'imitateur ont ouvert le portail vers ce monde enfoui. Si l'univers invoqué de cette manière est souvent, dans la comédie musicale, un univers fantasmé, exotique, il appartient fréquemment, également, au passé des personnages, teintant alors le numéro de nostalgie. Toujours tiré d'*On the Town*, « Main Street » commence par l'imitation, par les deux personnages, des gens qui se promènent dans la rue principale de leur bourgade d'origine. Cette imitation a le pouvoir effectif de ramener le passé : non par le moyen purement cinématographique du flash-back, mais par la danse, qui rend présente ce monde perdu en convoquant les courants particuliers qui sillonnent son atmosphère. Gene Kelly et Vera-Ellen cumulent, par ailleurs, les procédés magiques de l'entrée en danse : l'illustration gestuelle d'un épisode fictif ou passé, et le pas marché qui, soudain à l'unisson, devient pas de danse. Leur rituel est réussi : peu importe qu'ils se trouvent en fait dans un studio de répétition, ils dansent effectivement dans la *main street* de leur petite ville.

Les numéros de danse de la comédie musicale hollywoodienne exemplifient parfaitement le pouvoir du danseur à générer, selon les termes de Langer, un royaume de puissances virtuelles. La séquence dansée excelle à faire naître, par des moyens tant cinématographiques que chorégraphiques, ce « monde romantique », consciemment fictif, que l'art s'est mis à créer après sa sécularisation. Entrant en danse « comme on entre en rêve⁴⁸³ », le danseur modifie les lois anatomiques et physiques de la réalité ordinaire, et crée un royaume autonome qui à son tour le meut, dans un incessant dialogue. Fred Astaire en est le plus brillant artisan :

Fred Astaire domine assez le monde pour le transformer, pour en détourner les lois ou pour en modifier la perception. Les directions verticale et horizontale n'ont pour lui rien d'absolu, soit qu'il fasse des murs et du plafond un supplément du sol, comme dans *Royal Wedding* (S. Donen, 1951) soit qu'il cultive la ligne oblique comme dans le ballet en escalade de *Finian's Rainbow*. Plutôt que les lois de la physique, il nie la loi qui veut que l'homme soit debout et garde les pieds sur terre. [...]

⁴⁸³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 84.

Eveilleuse et productrice de virtualités, cette danse ramène l'espace à une dimension habitable, mais prétend moins le conquérir que s'ouvrir à lui⁴⁸⁴.

Ces forces nouvelles créées par la danse, souvent, sont structurellement identiques à la vie du sentiment censée se déployer à l'intérieur des personnages : ainsi la comédie musicale présente-t-elle des illustrations du degré zéro du concept langerien de correspondance de formes. Entre la forme (au sens de structure) de l'espace-temps créé par la danse, et celle du *feeling*⁴⁸⁵, se déploie un rapport extrêmement simple : l'humeur du personnage s'exprime dans le monde créé par un déploiement concret des tensions et relâchements dynamiques du cours de ses émotions, et des forces qui gouvernent ses sentiments. Ainsi, si le héros a le cœur léger, exit la gravité – Astaire n'y est plus soumis dans le célèbre numéro de *Royal Wedding* où il danse sur murs et plafond.

La danse, dans ces numéros spécifiques, ne trouve pas son rôle narratif premier par une signification ou une symbolique de ses gestes, mais par le type d'univers alternatif qu'elle amène à l'existence au cours des séquences, et par la qualité particulière des lois anatomiques et physiques qui les régissent. Ces lois nouvelles de l'espace et des corps qui l'habitent résonnent avec les sentiments des personnages, ou bien offrent par leur exogénéité même l'exotisme que le spectateur vient chercher, ou bien lui offrent un accès au monde des rêves, ou bien encore matérialisent un monde passé. L'entrée en danse est alors un passage tout à fait crucial, établissant les règles de l'autre monde, et signant la volonté d'y passer. Lorsqu'il s'agit d'un duo entre homme et femme, elle peut s'avérer tout à fait déterminante narrativement, et l'hésitation au bord du mouvement dansé est très souvent l'hésitation à entrer dans le monde du sentiment amoureux, dont la danse vient matérialiser les courants ascendants. Astaire et Rogers dans *Swing Time* (Stevens, 1936), Kelly et Reynolds dans *Singin' in the Rain*, Astaire et Charisse dans *The Band Wagon*, Kelly et Vera-Ellen dans *On the Town* : aucun de ces couples ne méconnaît l'enjeu de l'entrée en danse, tous hésitent en conséquence à son abord. Leur unisson consenti signera leur acceptation de l'amour. L'hésitation à danser est un motif narratif traditionnel que l'on retrouve, préalablement, jusque dans le ballet d'action : ainsi Giselle ne fait-elle, au début du ballet éponyme, qu'esquisser ses premières glissades avec Albrecht, dans une scène à la dramaturgie proche des duos Astaire-Rogers. Et de même, dans le second acte, son fantôme tournera autour du prince éploré en exécutant des fouettés à *piéd plat* – ni sautés, si sur pointe –, prémices d'une danse dans laquelle on hésite encore à entrer.

⁴⁸⁴ Alain Masson, *op. cit.*, p. 49-51.

⁴⁸⁵ Il convient de rappeler que le terme de *feeling* ne désigne chez Langer pas simplement la vie affective, mais tout ce qui peut être effectivement ressenti : le froid, le chaud, le sommeil, la douleur, etc. Ce n'est que pour le cas particulier de la comédie musicale que nous l'appliquons aux émotions.

b) Comédies musicales, *Tanztheater* et dramaturgies plurielles

La gestion du passage du dialogue à la danse ne concerne pas seulement la comédie musicale. Tous les genres mêlant mouvements dansés et séquences dialoguées (chantées ou parlées) ont dû réfléchir à l'entrée en danse, et plus largement, au mélange de plusieurs arts et techniques dans une même œuvre. Le rêve de l'œuvre d'art totale, du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, irrigue ouvertement ou souterrainement nombre des formes scéniques ou cinématographiques ayant cherché à allier danse, narration, musique, théâtre, et arts plastiques. L'un des plus célèbres essais fut mené par les Ballets Russes, qui firent des apports multiples de différents champs artistiques le credo de leurs créations. Les œuvres montées en leur sein croisèrent tout spécialement les problématiques nouvelles de l'art moderne, occupé à abolir les catégories fixes de l'historiographie de l'art : « on pourrait d'ailleurs soutenir la thèse que le genre paradigmatique du modernisme des années vingt était le ballet, tel qu'il fut reformulé par Diaghilev, qui s'assura la collaboration de peintres comme Picasso, qui, à leur tour, adaptaient leur style au langage universel du ballet⁴⁸⁶ », affirme Danto. Les spectacles des Ballets Russes, toutefois, demeuraient des ballets, en ce sens que la danse y était présente du lever du rideau aux applaudissements (ou sifflets), ne laissant pas aux corps d'autres formes d'être en scène. Cocteau regretta par ailleurs cet état de fait, et si les artistes convoqués appartenaient tous à une certaine avant-garde, il pensait que la danse était en retard par rapport aux autres contributions, c'est-à-dire qu'elle reposait toujours sur la vieille technique classique – excepté pour les créations de Nijinski. Plus encore qu'un renouvellement technique, les Ballets Russes méconnurent la possibilité de l'intermittence de la danse, et la question de son apparition.

Cette question, cependant, occupa d'autres artistes travaillés eux aussi par l'horizon du *Gesamtkunstwerk*. La danse, hors du ballet, devient un élément qu'il faut savoir insérer dans l'économie narrative de l'œuvre, et dont il faut mesurer les implications esthétiques. La comédie musicale hollywoodienne, derrière son insouciance de façade et son désir simple d'*entertainment*, ne s'abstrait pas de ces problématiques. Elle est la réponse américaine à l'idée allemande de *Gesamtkunstwerk*, comme l'expose Robert Kaufman :

Ainsi, si pendant une période significative le *Gesamtkunstwerk* européen est uniquement l'opéra ou le drame musical wagnérien, aux Etats-Unis, les versions les plus abouties des *musicals* hollywoodiens sont en fait beaucoup plus susceptibles d'être traitées comme la version nationale de l'œuvre d'art totale. [...] Par conséquent, quels que soient les arguments que l'on pourrait avancer sur le plan théorique pour affirmer que d'autres formes d'art ou genres mériteraient plus d'être considérés comme le *Gesamtkunstwerk* américain, le *musical* hollywoodien de la fin des années vingt jusqu'au

⁴⁸⁶ Arthur Danto, *La Madone du futur*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2003, p.243.

milieu des années cinquante, ou d'un peu plus tôt jusqu'au milieu des années soixante, semble [...] semble pouvoir aspirer légitimement à être connu comme l'art américain qui a combiné ensemble tous les arts, de manière à offrir une œuvre extrêmement divertissante mais aussi imaginative, consciente des enjeux historiques et riche sur le plan sociopolitique⁴⁸⁷.

La comédie musicale hollywoodienne, qui place au cœur de sa réflexion esthétique l'entrelacement de la danse, de la musique et de la narration, est confrontée aux questions inhérentes à une vision unificatrice des arts. Mais plutôt que d'en adopter la version wagnérienne, celle d'« une expérience collective transcendante qui serait festive, rituelle et utopique⁴⁸⁸ », elle opte plutôt pour une perspective brechtienne, cultivant la différenciation des arts collaborant ensemble pour éviter au spectateur de succomber à l'envoûtement du rituel théâtral – ou, dans ce cas, cinématographique : « Que tous les arts frères de l'art dramatique soient donc invités ici, non pour fabriquer une “œuvre d'art totale” dans laquelle ils s'abandonneraient et se perdraient tous, mais pour que de pair avec l'art dramatique ils fassent avancer la tâche commune, chacun selon sa manière, et les relations les uns aux autres consisteront à se distancier mutuellement⁴⁸⁹ », clame Brecht dans son *Petit organon*. C'est au moins le positionnement du travail de Gene Kelly – Kelly et Brecht faisaient partie du même cercle à Hollywood. Si la comédie musicale hollywoodienne peut être perçue comme une invitation à l'évasion, comme une hypnose enchantée, elle vient souvent, toutefois en rappeler malicieusement l'artificialité. Il est significatif de constater que les œuvres du danseur-chorégraphe-réalisateur portent ces rappels à leur comble, permettant au spectateur de conserver une distance critique par rapport au spectacle envoûtant qu'il lui est proposé. C'est ainsi que l'on trouve, dans *Take Me Out to the Ball Game* (Berkeley, 1949), une manière d'épilogue où les acteurs jouent leurs propres rôles et commentent en chanson les actions des personnages qu'ils ont interprétés, final brechtien au possible. Plus généralement, le numéro de danse, s'il transporte le spectateur dans le monde des rêves, lui signale aussi l'artificialité de la fiction qui lui est présentée – c'est pour cette raison que Brecht a toujours loué le recours, dans le spectacle, à la chorégraphie :

La chorégraphie aussi retrouve des tâches réalistes. C'est une erreur moderne de croire qu'elle n'a rien à faire dans la reproduction d' « hommes tels qu'ils sont réellement ». [...] En tout cas, un théâtre qui tire tout du gestus ne peut se passer de la chorégraphie. Rien que l'élégance d'un mouvement et la grâce d'un arrangement distancient, et l'invention pantomimique aide beaucoup la fable⁴⁹⁰.

La pensée anti-*Gesamtkunstwerk* de Brecht – s'opposant à l'unification totalitaire et à finalité hypnotique des arts pour privilégier leur concours commun à l'effet de distanciation – trouve également des échos dans les travaux des représentants de l'*Ausdrucksanz*. La question de l'alliance

⁴⁸⁷ Robert Kaufman, « Singin' in the Marxist Rain », in Anke Finger and Danielle Follett (ed.), *The Aesthetics of the Total Artwork*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, p. 337-338.

⁴⁸⁸ Randall Packer, « The Gesamtkunstwerk and Interactive Multimedia », *ibid.*, p. 158.

⁴⁸⁹ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 2010, p. 69.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

du théâtre et de la danse y est également posée, avec, dans le cas de Kurt Jooss, une même visée politique et didactique. Il n'est pas anodin que les travaux de Jooss aient trouvé dans le *Tanztheater* de Bausch, sinon un continuateur, du moins une œuvre traversée par les mêmes questionnements sur la représentation. Le mélange du mouvement dansé et de la parole met en relief l'étrangeté de l'un et de l'autre, leur hétérogénéité, et génère ainsi pour le spectateur un effet de familière étrangeté face aux comportements présentés sur la scène. Le *Tanztheater* est à ce titre d'inspiration brechtienne – notons d'ailleurs que Pina Bausch a commencé à Wuppertal en mettant en scène Brecht (*Les sept péchés capitaux des petits bourgeois*). Norbert Servos l'explique ainsi :

Même si le théâtre dansé de Pina Bausch ne communique pas ses contenus sous la forme d'une histoire, car il refuse tout fil rouge littéraire, il n'en utilise pas moins les moyens du théâtre épique. [...]

Ainsi, on retrouve quelques-uns des concepts élémentaires du théâtre didactique dans les créations du *Tanztheater* de Wuppertal [...]. Des moyens d'expression originaux se sont progressivement développés à partir du geste de montrer, de l'exposition consciente des rouages de l'action, de la technique de distanciation et de l'utilisation inhabituelle du comique. Tout comme les motifs prélevés dans le vécu quotidien, ils servent à représenter « les hommes tels qu'ils sont réellement », selon le postulat de Brecht. Le principe du montage, que Pina Bausch n'emprunte ni au théâtre classique ni à la littérature, mais qu'elle développe à partir de la tradition populaire des arts de la scène, tels le vaudeville, la comédie musicale et les variétés, s'approprie la réalité sous forme de fragments de situations, en ignorant la dramaturgie classique⁴⁹¹.

Un arbre généalogique inattendu se déploie donc entre le théâtre de Brecht, la comédie musicale de Kelly et le *Tanztheater* de Pina Bausch. Ces différentes formes ont en commun la volonté de réfléchir à l'entrée en danse, aux antipodes de la convention admise du ballet selon laquelle il est *naturel* de danser. A la différence des films musicaux de Jacques Demy, où il est donné que les personnages s'expriment en chantant et se meuvent dans une vaste forme musicale qui est le film, la comédie musicale hollywoodienne n'admet pas cet état de fait, et la danse ou le chant devront toujours marquer une rupture avec le régime physique ordinaire des corps, des sons et des échanges. Brecht émet à ce sujet des recommandations précises : « le *gestus* de l'acte de montrer, qui accompagne toujours le *gestus* particulier montré, est souligné par les adresses musicales au public dans les chansons. C'est pourquoi les comédiens ne devraient pas “passer insensiblement” au chant, mais le détacher nettement du reste [...]»⁴⁹². » Est-ce à dire que les douces hésitations que Kelly opère parfois – comme dans « Main Street » – au seuil du royaume fantastique des coups de vent imaginaires sont coupables de « passage insensible » à la danse ? Plutôt que d'y voir une concession aux techniques d'envoûtement des foules, postulons plutôt qu'il s'agit là, au contraire, d'une manière redoublée d'afficher que l'on est dans *l'acte de montrer*. L'entrée en danse, quand elle est soulignée et mise en avant en tant que zone de transition, marque l'hétérogénéité du

⁴⁹¹ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, trad. D. Le Parc, Paris, L'Arche, 2001, p. 23.

⁴⁹² Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p. 66.

geste chorégraphique aux autres arts qu'il côtoie.

La danse ménage ses apparitions – et soulève ces questions – dès lors qu'elle se déploie dans des formes hybrides, mélangeant plusieurs techniques de création artistique. Ces formes hybrides posent beaucoup de problème de classification, et si la comédie musicale ou les œuvres de Brecht ne se sont pas vues remettre en cause leur appartenance au cinéma ou au théâtre, la tradition du ballet n'a pas toujours su quoi faire de ces « complexes de danse » que lui proposait, dans la seconde moitié du XX^e siècle, toute une nouvelle génération de créateurs allemands. Le terme de *Tanztheater* résume cette difficulté en accolant les deux champs entre lesquels il hésite. La nouveauté radicale de ces pièces ne tenaient peut-être pas tant à l'introduction de la parole qu'à cette mise en scène de l'acte de danser, qui n'était plus décrété naturel comme dans le ballet, ni étendu à toute forme de mouvement présenté sciemment comme dans le courant post-moderne. Danser se présente dans l'œuvre de Pina Bausch comme une question ouverte, un acte qui n'a rien d'évident. L'apparition de la danse y est d'autant plus rare. Le *Tanztheater* a généré ainsi des envies d'œuvres scéniques qui destituent la danse de son trône d'évidence. « Lorsque Pina Bausch utilise différents arts de la scène de manière interdisciplinaire, ils conservent leur originalité propre. Leurs dissonances et leurs résistances ne fusionnent pas en une œuvre d'art totale⁴⁹³. » La danse sort de cette confrontation à l'autre consciente de son statut de phénomène spécial, d'acte magique, s'exécutant selon le bon vouloir de forces qui nous dépassent – psychiques, collectives ou mystiques.

Les formes hybrides mêlant dialogues, danse, musique ou théâtre physique déconcertent les institutions et les programmeurs, qui se voient parfois contraints de les ranger dans des catégories ne leur correspondant pas vraiment. Souvent, elles sont présentées dans les brochures sous le code couleur « danse ». « Pourquoi ces œuvres sont-elles alors rangées dans le tiroir « danse » ? » demande Elodie Verlinden. « Certainement parce que la danse est un territoire vierge dont on connaît plus ou moins l'emplacement, mais pas encore les contours, ni les richesses ; une terre que l'on peut peupler de tous les fantasmes possibles, qui peut accueillir les projets les plus fous et les hypothèses en attente de vérification⁴⁹⁴. » Le terme de « performance », désignant à la base un type spécial d'œuvre vivante, se voit parfois utilisé pour combler les vides que le vocabulaire traditionnel des arts a du mal à combler. Si le Centre National de la Danse a choisi de simplement étendre son expertise à tous les complexes de danse, généralisant l'appellation « danse » à tout ce qui s'en réclame, le Centre National du Théâtre tente, quant à lui, d'installer un terme spécialement forgé pour ces formes inclassables : « dramaturgies plurielles ». Dans la liste des financements qu'il est

⁴⁹³ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, op. cit., 2001,

⁴⁹⁴ Elodie Verlinden, « La vague flamande : composer avec la danse » in « Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain », vol. I, *Etudes Théâtrales* 47 & 48/2010, p. 132.

possible pour les artistes de demander, une nouvelle catégorie a ainsi été ouverte. Le terme est savamment composé d'un mot relevant du champ théâtral, et d'un adjectif venant signifier la diversité des façons d'y appartenir – composition lexicale qui en rappelle une autre, politique (la « gauche plurielle » de la fin des années quatre-vingt-dix), et qui marque de la même manière un désir de ne pas éparpiller ses forces. La bannière commune ne désigne par conséquent aucune esthétique en propre, et fait de cette absence sa ligne directrice même. Cette appellation, a priori hors de tout parti pris artistique, inscrit cependant dans son nom le rejet de l'idée wagnérienne d'un théâtre total, totalitaire diront certains, c'est-à-dire mettant l'accent sur l'unification plutôt que sur la diversité. L'expression « dramaturgies plurielles » offre par ailleurs un avantage par rapport à la ligne du Centre National de la Danse : la possibilité maintenue de distinguer au sein des œuvres l'apport des différentes techniques – dramatiques, chorégraphiques, musicales ou plastiques.

Restreindre le champ du mouvement dansé n'est pas actuellement une voie très appréciée, et il est plus courant de chercher à comprendre comment un geste quotidien, se gratter le nez par exemple, peut être de la danse. Quand cette investigation cherche à questionner l'apparition de la danse au sein du mouvement, alors elle est légitime, mais lorsqu'elle cherche à distendre à tout prix le territoire qu'intuitivement nous identifions comme « danse » pour y faire rentrer tous les objets scéniques possibles, les règles du jeu conceptuel sont faussées. Si la danse pouvait être considérée comme tout mouvement se déclarant comme tel, alors il faudrait inventer un autre terme pour circonscrire le champ, qu'aucun concept ne viendrait plus arpenter en propre, constitué par ces mouvements étonnants et inutiles que nous effectuons parfois en rythme.

La danse n'est pas constamment présente sur la scène du *Tanztheater*, des dramaturgies plurielles, ou de ce que l'on a coutume d'appeler la danse belge. Cette présence intermittente a été interprétée comme un regain de théâtralité de la part de ces courants artistiques. Le terme de « théâtralité » est lui aussi un objet mouvant, appelé en renfort pour décrire la nature des événements qui se superposent à, ou des segments qui s'intercalent entre, les apparitions du mouvement dansé – segments qui peuvent parfois constituer l'essentiel de l'œuvre. La danse n'est qu'une pièce du puzzle créatif, comme le rapportent certaines enquêtes de terrain :

Le Vlaams Theater Instituut (VTI) a récemment publié un *Schéma directeur pour la danse en Flandres et à Bruxelles*⁴⁹⁵ dans lequel on trouve une analyse pertinente de la situation passée et actuelle. Les différents experts qui ont rédigé ce rapport notent à de nombreuses reprises à quel point la danse n'est finalement qu'un élément parmi d'autres au sein de ces productions étiquetées « danse » ou « théâtre-danse ». On ne parle pas de spectacle de danse, mais d'œuvre où la danse occupe une place importante, ou bien encore de « bricoler avec les éléments qui se présentent au cours d'une collaboration ». Ces œuvres ne sont pas des œuvres chorégraphiques, mais des œuvres protéiformes, avec, entre autres, de la danse. Ces créations inclassables, et pourtant classées comme

⁴⁹⁵ VTI, « Kanaries in de koolminj. Masterplan voor dans in Vlaanderen in Brussels » (Des canaris dans la mine de charbon. Schéma directeur pour la danse en Flandres et à Bruxelles), 2007, site du VTI.

spectacle de danse (par les pouvoirs subsidants, les programmeurs ou les metteurs en scène eux-mêmes), ont suscité l'apparition de néologismes reflétant l'inconfort de la situation : hyper-danse⁴⁹⁶, over-dance⁴⁹⁷, plus-que-danse⁴⁹⁸, danse-danse, mais surtout, aux extrêmes, la danse pure de De Keersmaeker, et la non-danse (de quelques autres)... En effet, si De Keersmaeker est à l'origine de la vague flamande au même titre que Platel, Fabre ou Vandekeybus, nous ne pouvons appliquer à son travail les remarques développées précédemment, car la danse (et non son utilisation) occupe une place centrale (plutôt qu'équivalente) par rapport aux autres éléments⁴⁹⁹.

On peut d'ailleurs noter que certains de ces artistes, tels Alain Platel, Jan Fabre ou Jan Lauwers, ne sont en rien des chorégraphes, et qu'ils n'ont pas de pratique de la danse. Il n'y a donc pas de leur part de recherche gestuelle, mais une sélection parmi les propositions des danseurs pour la mise en scène finale. Ce sont avant tout des maîtres de la disposition des *signes* offerts aux spectateurs : « Voilà certainement leur talent : avoir démocratisé la danse en la rendant comestible pour l'«appétit sémiotisant du spectateur⁵⁰⁰» dont le patrimoine moteur est insuffisant pour se sentir «dansé, tancé⁵⁰¹». Mais pour Louppe, c'est alors «faire l'économie du travail de la danse^{502,503}». » On peut rejoindre ce point de vue si l'on juge les œuvres à partir de leur classification sous la colonne « danse » des lieux de diffusion – à une exception notable, celle de Sidi Larbi Cherkaoui, qui ne fait en rien « l'économie du travail de la danse ».

Il faut toutefois remarquer que le mouvement dansé tient une place à part dans ce ballet de signes que des metteurs en scène comme Platel offre à voir. Le mouvement dansé est, comme dans le *Tanztheater* parent, montré pour lui-même, plus pour l'acte qu'il constitue, que pour les innovations chorégraphiques qu'il recèle. L'unisson tient, ainsi, une place singulière dans beaucoup de ces œuvres. La danse belge raffole aussi d'un procédé que l'on peut voir quasiment dans toutes ses pièces : un homme ou une femme s'extirpe du groupe, et échoue au centre de l'assemblée de ses semblables. Ces derniers le regardent, et sont témoins de la force étrange qui s'empare de lui, l'amenant à exécuter toutes sortes de mouvements qui ne s'inscrivent pas dans le registre des gestes normaux de la vie ordinaire. Ces mouvements deviennent un solo de danse, un solo mis dans un contexte où il est un comportement anormal, l'acte de folie d'un individu dans un lieu public. La frontière entre folie et mysticisme, que Platel aime tout particulièrement arpenter, est alors mince : l'acte de danser est présenté de cette sorte comme un geste pathologique, déviant par rapport à la norme de la tenue des corps, et dans le même temps, il forme par la danse même qu'il génère un espace sacré habité par des puissances virtuelles qui tiennent à distance les membres du groupe. Le

⁴⁹⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanses, 2000, p. 288.

⁴⁹⁷ Odile Duboc in Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *ibid.*, p. 288.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Elodie Verlinden, « La vague flamande : composer avec la danse », *op. cit.*, p. 130-131.

⁵⁰⁰ Josette Féral in Michèle Fèbvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, p. 63.

⁵⁰¹ Patrick Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 119.

⁵⁰² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 272.

⁵⁰³ Elodie Verlinden, « La vague flamande : composer avec la danse », *op. cit.*, p. 132.

solo dansé au centre de l'assemblée, de la sorte, ouvre au milieu du réel un gouffre surnaturel qui menace dangereusement d'entraîner son effondrement.

Le régime de forces virtuelles créé par le mouvement dansé se pose ainsi comme un élément au service du déploiement de l'ensemble de la pièce, provoquant des frictions avec les autres régimes physiques, spatiaux et temporels installés. Les auteurs de ces formes théâtrales hybrides qui « font feu de tout bois » sont particulièrement conscients des forces fictives que la danse produit, et les manient comme autant d'éléments au service de leur dramaturgie. Si la danse a leur faveur, plus encore peut-être que le chant, ou le dialogue, c'est par son pouvoir spécifique de basculement d'un monde à l'autre, qui rencontre les thématiques chers à ces créateurs – en particulier, le rapport à la transcendance, qu'elle soit un appel de la grâce ou une brèche dans la nature humaine. Le pouvoir de basculement fascine et effraie, et dans le même temps, cette fascination et cette frayeur sont montrées en tant que telles, dans un jeu infini de mise en abyme que l'art baroque n'aurait pas renié – il y a d'ailleurs un certain nombre d'affinités entre ce dernier et les fers de lance de la danse belge. S'il faut, selon Brecht, que « le comédien fasse aussi de l'acte de montrer un acte artistique⁵⁰⁴ », le danseur du *Tanztheater* et de ses descendants transpose parfaitement cette exigence à son champ, faisant constamment de l'acte de danser un enjeu de la représentation, tentant de « demander *pourquoi* le corps se met à danser et [de] découvrir ce qui l'anime⁵⁰⁵ ». On sous-estime parfois l'impact majeur que l'esthétique brechtienne a eu, autant que dans le domaine théâtral sinon plus, dans le domaine chorégraphique. Elle a pourtant mené la danse tout entière à s'exhiber en tant qu'acte, et à créer, simultanément aux formidables champs de puissances virtuelles dont elle remplit la scène, le contexte dramaturgique pour questionner cette virtualité en tant que construction humaine. Le spectateur, dans une énorme part des productions chorégraphiques contemporaines, est tenu à la fois à distance émotionnellement et en éveil intellectuellement – par des formes qui (trop ?) souvent écartent, sous couvert de distanciation et de non-passivité, un autre maître-mot de Brecht, « divertissement ». Transposition du credo du dramaturge allemand, l'idée que le *gestus* de l'acte de danser doit accompagner la danse en elle-même s'est en effet largement répandue, et constitue actuellement un horizon par rapport auquel tout chorégraphe entreprend, consciemment ou non, de se positionner.

⁵⁰⁴ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p. 46

⁵⁰⁵ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, op. cit., p. 35.

c) La marche comme lieu de l'entrée en danse

Le *gestus* de l'acte de danser s'est en partie joué, sur les scènes contemporaines que nous venons de décrire, à travers la marche. La marche est effectivement un des cas les plus intéressants à observer, à notre avis, pour guetter l'entrée en danse, car la simplicité de son schéma moteur permet de déceler les infimes variations de la proprioception qui amorce le mouvement dansé. Ces variations sont susceptibles d'éclairer les arcanes et les règles du nouveau régime de sens qui s'ouvre alors. Elle revêt, de plus, une importance historique, dans la mesure où c'est en marchant que les chorégraphes de la deuxième moitié du XX^e siècle ont le plus couramment marqué leur refus de danser systématiquement, leur rejet des vieux codes. En effet, la scène telle que traversée par la danse dite académique est d'emblée instituée comme un espace merveilleux, un monde où le moyen de déplacement et d'échange le plus naturel est la danse. Théophile Gautier, à propos du ballet, fait la déclaration suivante :

Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout y soit impossible. Plus l'action y est fabuleuse, plus les personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée ; car l'on se prête avec assez de facilité à croire qu'une sylphide exprime sa douleur par une pirouette, déclare son amour au moyen d'une rond de jambe [...] ⁵⁰⁶.

C'est contre cette illusion vaporeuse que certains chorégraphes, arrivés à la danse après l'événement esthétique que constitue la diffusion des théories brechtiennes, se sont dressés, en exhibant et contextualisant l'acte de danser. Dès lors, beaucoup d'artistes (appartenant aussi bien au courant postmoderne, au *Tanztheater*, à la nouvelle danse française, à la « non-danse », ou à la danse « conceptuelle »...) ne chercheront plus à présenter au public l'illusion que la danse est normale, qu'elle est le comportement habituel des créatures perçues à travers le quatrième mur ⁵⁰⁷, mais s'évertueront au contraire à exhiber sa construction et les frictions corollaires à son émergence. Le royaume de puissances virtuelles dans lequel le ballet baignait d'emblée ne va désormais plus de soi, et requiert un effort d'installation, qui n'aboutit d'ailleurs pas toujours. Afin de montrer à quel point la danse est un acte spécial, un certain nombre d'artistes ont eu recours à une mise en lumière de l'acte de danser par sa dissociation d'avec l'entrée en scène, mettant en place des « entrées en scène marchées » – d'un pas ordinaire. Cette innovation est à mettre au crédit de différentes instances chorégraphiques, et s'inscrit dans le cadre de revendications esthétiques diverses. Ainsi, les entrées en scène marchées sont principalement l'œuvre du groupe de la Judson Church – Steve

⁵⁰⁶ Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 70.

⁵⁰⁷ Notons par exemple, pour la remise en cause explicite du quatrième mur, *Afternoon of a Faun* (1953) de Jérôme Robbins, pendant lequel les danseurs exécutent leurs mouvements en fixant le public.

Paxton et Trisha Brown en tête, mais il est à noter que *Le Spectre de la Rose* (1911) de Fokine, derrière son atour très académique et bienséant, cache en réalité plusieurs petites révolutions dont l'entrée marchée du personnage féminin fait partie.

Dans le ballet, en effet, le danseur danse dès qu'il entre en scène. Cela s'inscrit dans un paradigme esthétique qui est celui, prôné par Diderot, Noverre, Weaver, Hilferding et Angiolini, de l'imitation. La scène s'y présente comme une fenêtre vers une portion de monde. Ainsi, il est admis que les personnages, lorsqu'ils disparaissent de la vue des spectateurs, continuent de danser, car c'est le contrat tacitement signé par le spectateur que d'accepter que dans ce monde-ci, on se déplace et évolue en sautant et tournant. Pour faire croire à l'extension de cet univers lorgné à travers la fenêtre qu'est le cadre de scène, Noverre va jusqu'à formuler d'audacieuses suggestions. Ainsi propose-t-il, pour donner l'illusion de profondeur, d'échanger les interprètes :

Si, pour faire illusion, le peintre se soumet aux règles de la perspective, d'où vient que le Maître de Ballets qui est peintre lui-même, ou qui devrait l'être, en secoue le joug ? Comment les tableaux plairont-ils, s'ils ne sont vraisemblables, s'ils sont sans proportion et s'ils pêchent contre les règles que l'art a puisées dans la nature par la comparaison des objets ? [...]

Mais comment, me direz-vous, observer cette dégradation [dans les tailles] ? Si c'est un *Vestris*⁵⁰⁸ qui danse Apollon, faudra-t-il priver le ballet de cette ressource et sacrifier tout le charme qu'il y répandra au charme d'un seul instant ? Non, Monsieur, mais on prendra [...] un jeune homme de quinze ans que l'on habillera de même que le véritable Apollon ; il descendra du Parnasse et, à l'aide des ailes de la décoration, on *l'escamotera*, pour ainsi dire, en substituant à sa place la taille élégante et le talent supérieur⁵⁰⁹.

Le ballet d'action, dans la forme plus figée et moins expérimentale qu'il adoptera au siècle suivant, est moins rigoureux quant au paradigme esthétique dont il relève. Il s'accorde néanmoins sur la continuité supposée entre la scène et le hors-scène, comme en témoigne par exemple la descente des Ombres de l'acte III de *La Bayadère* (1877) : celles-ci apparaissent sur un petit podium en pente au fond de la scène et cheminent en serpentant jusqu'à l'avant-scène, donnant ainsi l'illusion de poursuivre une route entamée depuis leur demeure céleste. L'entrée en scène marchée n'est cependant pas exclue du ballet classique, elle est même, souvent, nécessaire – pour des raisons d'ordre spatial, afin de déployer la danse depuis le centre de la scène et non le coin d'une coulisse –, ou d'ordre narratif, lorsque le personnage se trouve mêlé à une scène de pantomime. Toujours, néanmoins, l'entrée en scène est déjà dansée, même lorsqu'elle est placée sous le signe de la marche : cette dernière est effectuée avec légèreté, à un rythme régulier, en posant la pointe en-dehors, avant le talon. C'est, ainsi, un *danseur* qui apparaît, une de ces créatures vivant dans le royaume des forces anti-gravitationnelles dont nous apercevons, depuis notre siège, un bout de territoire – et sur lequel, fortuitement, se passe l'essentiel de l'action.

⁵⁰⁸ Gaëtan Vestris (1729-1808), un des « Dieux de la danse » de l'époque.

⁵⁰⁹ Lettre VI in Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, Paris, Editions du Sandre, 2009, p. 85.

L'entrée en scène marchée croisée dans les œuvres rejetant l'esthétique du ballet classique se veut au contraire banale, ordinaire, semblable à la marche naturelle du passant. Il y a alors deux seuils distincts : l'entrée en scène, puis l'entrée en danse – originellement superposées dans le ballet. Si cette dissociation passe, aujourd'hui, quasiment inaperçue sur la scène contemporaine, tant elle est entrée dans les mœurs artistiques, elle ne résulte pas moins d'un parti pris artistique fort. Ce dernier, on l'a vu, peut trouver son assise intellectuelle dans les théories brechtiennes – c'est le cas du *Tanztheater* et des mouvances apparentées. Mais il peut également s'ancrer dans d'autres types de revendications esthétiques, soulignant l'humanité des interprètes qui exécuteront la chorégraphie, défiant les limites de ce qui peut appartenir à « la Danse », ou insistant sur la continuité de l'art et de la vie. L'exploitation de la marche sur la scène chorégraphique s'inscrit aussi, plus généralement, dans l'exploration des gestes quotidiens menée à la suite des travaux d'Anna Halprin – il faut à ce titre relever le terme anglo-saxon désignant ces gestes quotidiens : « *pedestrian movements* », les mouvements piétons. Il peut y avoir aussi, dans cette requête chorégraphique invitant les interprètes à puiser dans les techniques du corps personnelles – et non plus académiquement inculquées –, un désir de voir surgir les particularismes de leur culture propre. Ainsi de l'anecdote relatée par Cunningham à propos des entrées marchées d'*Un jour ou deux* (1973), sa création pour les danseurs de l'Opéra de Paris :

Cette entrée était un grand scandale aux yeux du maître de ballet. J'avais dit aux danseurs de venir simplement en marchant, et le maître de ballet me disait : « Mais vous ne pouvez pas faire ça ». À quoi je répondais : « Je veux simplement qu'on voie comment les Français marchent », et il répétait : « On ne peut pas faire ça ! »⁵¹⁰...

Cunningham constate, comme Mauss s'étonnant à l'inverse de la démarche des jeunes filles américaines, que le pas marché relève lui aussi d'une technique apprise et développée différemment selon les sphères culturelles.

La difficulté des danseurs de l'Opéra de Paris à entrer en marchant simplement montre certes leur embarras à se départir du costume du *danseur*, mais révèle aussi tout ce que la marche peut avoir, en apparence, d'antithétique à la danse, quand bien même elle s'effectuerait en cadence. L'unisson forcé de la marche militaire, ainsi, est en tout point étranger à l'unisson « trouvé » de l'amorce des séquences dansées de comédie musicale. C'est cette efficacité bornée de la marche qu'exploite par exemple Pierre Droulers dans *All in All* (2007) créé pour l'Opéra de Lyon, lorsqu'il fait circuler un groupe à la démarche soldatesque dont s'extraient, alternativement, des individualités perturbant ce char d'assaut vivant par d'étranges danses sur place. On peut ainsi lire sur la feuille de salle :

⁵¹⁰ Merce Cunningham, *Le Danseur et la Danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris, Belfond, 1980, p. 211.

Huit danseurs du Ballet de Lyon entrent en résistance avec Pierre Droulers. Pour eux, ce dernier a imaginé un objet chorégraphique particulier qui répond à leurs conditions de travail. Ils sont les marcheurs. Le temps est leur défi. Comme propulsés sur un rail, celui d'un mouvement continu dont il s'agit de tracer la durée, les interprètes officient non-stop. Plutôt qu'une composition, au sens conventionnel du terme, le chorégraphe propose un parcours avec des haltes, des actions, des isolations.

[...] Pierre Droulers pose la question de l'identité et de la condition humaine du côté de son immatérialité mais aussi de la danse et de sa mise en jeu⁵¹¹.

Si l'on retrouve dans cette note, comme dans beaucoup de textes accompagnant la danse, une hypertrophie du désir de signifier, il convient toutefois de remarquer que la danse est effectivement mise en jeu dans la pièce, puisque son apparition est à chaque fois un défi, un geste en résistance à la marche inéluctable du groupe.

La danse peut ainsi naître contre la marche, par un refus d'avancer par le plus court chemin, mais elle peut également naître par elle. La marche est aussi le lieu privilégié de l'entrée en danse. Comme le formule le critique Gérard Mayen à l'occasion de *Déroutes* (2003) de Mathilde Monnier, fondé sur la marche, « à moins qu'elle ne se développe en un point strictement fixe en-deçà de tout déplacement, il n'est (de) pas de danse qui ne recèle la trace d'une virtualité de marche, de transport d'un point à un autre, qu'elle aurait comme débordée en intensité et richesse expressive⁵¹² ». L'expression de « pas de danse », sur laquelle joue malicieusement Mayen, résume malgré elle cette difficulté : la marche est à la fois la négation de la danse, et sa possibilité. La danse est le débordement de la marche, mais aussi une de ses variétés – le « pas de danse » est, comme son nom l'indique, un déplacement.

La danse occidentale est tout particulièrement l'enfant de la marche, par son histoire même. En effet, le ballet dans sa forme classique puis moderne trouve ses fondements techniques et spectaculaires dans le ballet de cour, qui lui-même dérive des bals traditionnellement conduits dans les cours de France et d'Italie à la Renaissance. La danse en vigueur, à partir de laquelle vont se développer les ornements qui constitueront la danse baroque, est alors la basse danse – la *danse par bas*, par opposition aux altitudes bondissantes des acrobates professionnels. La danse par bas est composée exclusivement de pas marchés, ou glissés. La danse noble, ainsi, depuis l'apparition du bal vers le XII^e siècle, est d'abord une marche – façon de déplacer son corps sans se départir de la dignité de son rang, qui interdit trop de licence et d'excentricité dans le mouvement. Le bal s'est fondé sur la marche, ou plutôt, sur une certaine façon de marcher – sur un certain rythme, dans certaines directions, avec un certain balancement –, ce qui permet de dire qu'historiquement du moins, la marche est le lieu de l'entrée en danse pour la civilisation occidentale. Cette genèse

⁵¹¹ Feuille de salle de *All in All* de Pierre Droulers, Opéra de Lyon, juin 2007.

⁵¹² Gérard Mayen, *De marche en danse, dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.86.

historique du mouvement dansé par le pas marché en suit par ailleurs une autre, proprioceptive cette fois : la marche est un déséquilibre de notre corps que nous devons sans cesse rattraper. Elle se pose par là comme une expérience fondatrice de la mise en mouvement et donc, possiblement, de la danse. C'est ce que formule, différemment encore, la chercheuse Marie Bardet, reprenant les réflexions du chorégraphe et pédagogue Dominique Dupuy :

Et une danse émerge de cet échange entre les pieds et le sol : « Si le mouvement est monologue, le pas, lui, serait dialogue avec celui qui le coproduit : le sol⁵¹³ », écrit à ce propos Dominique Dupuy. En portant son attention sur le déroulement spatio-temporel des pas et les variations de ce dialogue plantaire, des danses, pieds nus ou chaussés, se déploient. A travers l'expérience du mouvement, le paradoxe de marcher pris entre s'ancrer et partir est moins résolu que décliné, amplifié, affiné, animé dans ses multiples variations⁵¹⁴.

Le lien entre la marche et la danse peut être souligné également par une remarque en apparence anecdotique, mais qui nous mène en réalité sur un intéressant chemin de traverse vers l'apparition du mouvement dansé : Gradiva⁵¹⁵, la figure en marche immortalisée par Jensen puis Freud, est une danseuse. La portion seule du bas-relief où elle est représentée ne nous permet pas d'en juger, mais lorsque le groupe dont elle fait partie est reconstitué, alors il n'est plus permis d'en douter. C'est ce qu'explique la notice muséographique, due à Alain Pasquier, de l'édition Gallimard de *Gradiva* :

Le bas-relief que Jensen et plus encore Freud ont rendu célèbre sous le nom de *Gradiva* constitue un fragment d'un ensemble présentement morcelé entre le musée du Vatican, le musée des Offices de Florence et la Glyptothèque de Munich. [...] L'ensemble, selon cette reconstitution, était formé de deux panneaux symétriques, chacun présentant un groupe de trois femmes dansant. C'est l'une d'elles sur un fragment conservé dans les collections du musée Chiaramonti au Vatican, qui a eu l'heureuse fortune de devenir « Gradiva »⁵¹⁶.

Gradiva doit certainement à son état dansant ce qui, dans la nouvelle de Jensen, trouble tant l'archéologue dans sa démarche. Ce dernier, après maintes expérimentations, constate en effet que cette façon de tenir la deuxième jambe avec le talon extrêmement décollé ne correspond pas à la manière naturelle de marcher :

Il lui semblait que la position quasi verticale du pied droit était exagérée ; à tous les essais qu'il avait lui-même effectués, le mouvement du pied qui restait en arrière n'adoptait pas, et de loin, une

⁵¹³ Dominique Dupuy, « Péripat(h)éthique Péripéties », in *Repères, cahier de danse*, n°14, octobre 2004, p. 22.

⁵¹⁴ Marie Bardet, « Marcher », in Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012, p. 62.

⁵¹⁵ Figure tutélaire de l'art de la marche par laquelle Marie Bardet ouvre d'ailleurs son article (Voir Marie Bardet, « Marcher », *op. cit.*)

⁵¹⁶ Alain Pasquier, « Notice muséographique sur le bas-relief antique connu sous le nom de « Gradiva », in Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, précédé de Wilhem Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, Paris, Gallimard, 1986, p. 261.

position aussi abrupte ; en termes mathématiques, son pied à lui, durant le fugitif instant où il demeurerait immobile, ne formait avec le sol que la moitié d'un angle droit, et c'est bien ainsi que manifestement cela se passait dans la mécanique naturelle de la marche, parce que c'est le plus fonctionnel⁵¹⁷.

Pas de quoi s'étonner non plus, dès lors, que ses observations d'après nature soient infructueuses, et que pas une seule des dames épiées « ne lui mit sous les yeux la façon de marcher de Gradiva ». L'émotion esthétique que lui procure le bas-relief ne parvient pas à trouver dans les marches réelles l'équivalent désiré, « car il trouvait belle la position verticale de ce pied en suspens, et il regrettait que, créée seulement par la fantaisie ou le caprice du sculpteur, elle ne correspondît pas à la réalité de la vie⁵¹⁸. » C'est que le pied au talon levé de Gradiva correspond en fait à la réalité de la danse, ou du moins, à cette indécision propre à son apparition.

La silhouette et le mouvement fixés dans l'image de Gradiva en rappellent d'autres, qui traversent l'œuvre de Botticelli, et que l'on peut particulièrement isoler dans la déesse du Printemps de *La Naissance de Vénus*, telle que Warburg l'a analysée. Philippe-Alain Michaud reporte cette ressemblance :

La description de Warburg anticipe de manière troublante celle de la jeune fille représentée sur un bas-relief antique qui apparaît dans la *Gradiva*, la nouvelle de Jensen, publiée en 1903 [...]. Je remercie Jean-Pierre Criqui d'avoir attiré mon attention sur ce rapport. De la même manière que le protagoniste de la nouvelle de Jensen verra s'animer la figure représentée sur le bas-relief, Warburg sera insensiblement conduit, au fil de sa recherche, de la question du mouvement à celle de la résurrection du passé⁵¹⁹.

Ce mouvement qui rassemble les deux figures, identifié dans le premier cas comme une marche, dans le deuxième, comme l'intention de couvrir la nudité Vénus, laisse poindre la danse, et tire de là son étrange pouvoir d'attraction du regard. La figure féminine au talon levé et à la tête inclinée possède toutes les caractéristiques d'une *Pathosformel*, tant elle traverse l'art de la trace de son mouvement figé, qui au travers de sa plasticité signifiante nous dévoile en fait une impulsion vitale plus fondamentale. On la retrouve également dans la Zéphora des *Scènes de la vie de Moïse* de Botticelli, qui transpose l'attitude tout à la fois ancrée et mouvante de la déesse du Printemps. La puissance iconographique de cette figure parvient même, dans la fiction proustienne, à faire naître chez Swann un sentiment amoureux pour Odette, dont il perçoit (ou imagine) la ressemblance avec l'œuvre de Botticelli :

Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue

⁵¹⁷ Wilhem Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, op. cit., p. 38.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹⁹ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 68.

vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine⁵²⁰.

Proust saisit parfaitement l'attitude « légèrement dansante » de la figure de Botticelli, et ce qu'elle enferme et offre par ces appuis si particuliers. Si tous les personnages évoqués sont occupés, ou sont interprétés comme occupés, à des activités différentes, leur force figurative tient à ce qu'ils attrapent dans leurs plis de robe et leurs pieds en suspens ce qu'on pourrait appeler la *Pathosformel* de l'entrée en danse. Leur pose cristallise l'indécision du corps encore ancré dans le monde physique et déjà transporté dans le royaume virtuel, elle superpose deux états, ou plutôt fige le passage éphémère de l'un à l'autre. Son impact excède la simple *storia* à laquelle elle prend parti, et va puiser dans des fonds psychiques plus lointains que les actions qu'elles présentent dans ses différentes occurrences. Rappelons par ailleurs, à ce titre, les remarques de Didi-Huberman quant au caractère essentiellement dansé de la formule pathétique :

Que fait, dans *La Naissance de Vénus*, l'Heure (ou la Grâce) avec sa robe dans le vent et sa grande cape mouvementée ? Un iconographe attentif à la *storia* dira qu'elle accueille Vénus sur le rivage et lui tend un vêtement pour couvrir sa nudité. Warburg dira, de plus, qu'elle danse à la droite du tableau. [...]

C'est à cela que Warburg fut attentif : qu'il s'agit de Botticelli (en 1893) ou de Ghirlandaio (en 1902), mais aussi de Léonard et d'Agostino di Duccio, de Mantegna et de Dürer, constamment resurgissait la question du *geste intensifié*, notamment lorsque le pas devient danse. Nietzsche, dans son article sur « La vision dionysiaque du monde », avait déjà parlé de la danse comme d'un « langage gestuel rehaussé » (*gesteigerte Gebärdensprache in der Tanzgebärde*). Façon de nommer la conversion du geste naturel (marcher, passer, paraître) en *formule plastique* (danser, virevolter, pavaner). La notion de *Pathosformel* sera élaborée en grande partie pour rendre compte de cette intensité chorégraphique qui traverse toute la peinture de la Renaissance [...]⁵²¹.

Gradiva et ses sœurs présentent une marche intensifiée qui devient de la danse – ou présentent un mouvement « légèrement dansant » qui est encore un pas marché. Elles sont des figures de passage d'un monde à l'autre. La marque de ce passage est inscrite dans tous les replis de leur figure, et leur confère ce pouvoir d'attraction et de résonance affective si particulier. Elles capturent, quel que soit le cadre narratif dans lequel elles sont parfois placées, l'indécision entre deux régimes d'existence, et l'intensification paradoxale de la vie qui en résulte. Tout en elles, en effet, figure la contradiction, et c'est finalement cette contradiction même qui œuvre à leur vigueur : le talon levé et dynamique contraste ainsi avec l'inclinaison de la tête, et la silhouette, tout en mouvement comme les drapés le démontrent, est aussi fixée dans le sol par sa jambe de terre fléchie. Les personnages de Botticelli conjuguent une absence à eux-mêmes – dont les grands yeux d'Odette « si fatigués [...] quand ils ne

⁵²⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, p. 219.

⁵²¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, les Éditions de Minuit, 2002, p. 255-256.

s'animaient pas » sont un écho – et une présence sculptée par le mouvement. Gradiva, elle aussi, vit par la force des oppositions qui la traversent :

La tête légèrement penchée en avant, elle tenait un peu remontée de la main gauche la robe dont les extraordinaires petits plis ruisselaient sur elle depuis la nuque jusqu'aux chevilles, en sorte qu'on apercevait ses pieds chaussés de sandales. Le gauche était déjà avancé et le droit, se disposant à le suivre, ne touchait plus guère le sol que de la pointe des orteils tandis que la plante et le talon se dressaient presque à la verticale. Ce mouvement suscitait une double impression : l'aisance légère de la femme qui marche d'un pas vif, et parallèlement l'air assuré que donne un esprit en repos. Sa grâce particulière, elle la tirait de cette façon de planer au-dessus du sol tout en le foulant avec fermeté⁵²².

Le pas vif et l'esprit au repos, une manière de planer et de fouler le sol avec fermeté tout à la fois, tout dans le bas-relief exhale une présence paradoxale, que l'archéologue de Jensen viendra finalement résumer en qualifiant la marche chérie par un oxymore : « *lente festinans* ». La danse, ainsi, affleure dès lors que le mouvement s'écarte, même très légèrement, du régime des forces ordinaires et des gestes logiquement cohérents, pour créer dans la figure une tension étrangement improductive, et une opposition entre deux tendances contraires – absence et présence, hâte et sérénité, pied volontaire et tête abandonnée. L'entrée en danse, particulièrement chez Botticelli, est ressentie par la conjonction dans une même figure d'une force qui meut et d'une instance mue, d'un grand sommeil qui s'abat sur les yeux et d'un grand vent qui anime les corps. Philippe-Alain Michaud suggère d'y voir là des affinités avec les marionnettes de Kleist :

La figure n'apparaît pas comme une entité stable mais semble naître d'un jeu de forces contradictoires se rencontrant à la limite extérieure de l'enveloppe du corps, pour reprendre les termes d'Aristote, et non dans l'automanifestation de sa présence immobile. Le mouvement est décrit comme une dissociation active entre les contours flottants de la figure et sa masse, qui semble se dissoudre à ses extrémités, comme une danse introduit le désordre dans la symétrie et brise l'équilibre mesuré de la comparaison statique. [...]

La déesse du Printemps, ainsi décrite, ressemble aux marionnettes de Kleist [...]. Au contraire du danseur, qui ne parvient jamais à supprimer toute affectation de son geste (« l'affectation apparaît, comme vous savez, dès que l'âme [*vis motrix*] se trouve en un autre point qu'au centre de gravité du mouvement »), la marionnette disparaît dans sa propre action : ce n'est pas elle qui exécute la figure, mais la figure qui se donne à voir en elle, dépouillée de toute intériorité. Le danseur s'efface imparfaitement dans le mouvement qu'il exécute ; le marionnettiste, lui, parvient à donner le sentiment de l'effacement au moyen d'un simple fil et à partir du seul déplacement de ses mains⁵²³.

La marionnette de Kleist réalise la danse la plus pure comme, peut-être, le Printemps formule l'instant le plus crucial de l'entrée en danse. La disparition du corps et la matérialisation paradoxale de son mouvement laisse l'impression d'un être possédé, somnambule : un corps qui s'évanouit, qui fléchit, qui ne se soutient plus lui-même, tandis qu'un détail, un talon un peu trop verticalement soulevé, révèle la présence d'une énergie inattendue, qui commence discrètement à le polariser hors

⁵²² Wilhem Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne, op. cit.*, p. 34.

⁵²³ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement, op. cit.*, p. 68-69.

de sa configuration habituelle.

La *Pathosformel* de la marche intensifiée saisit ainsi quelque chose qui fonde l'apparition de la danse, et qui se loge dans la création d'une tension – c'est-à-dire, littéralement, de forces (impulsions ou inerties) orientées dans des sens différents, voire contraires. On rejoint là la vision d'Ushio Amagatsu :

En marchant, je *me* transporte et suis transporté. [...]

La danse est un mouvement par soi-même. Il n'empêche que le « mouvement selon une action extérieure » est indéniablement un mouvement aussi. Les deux pôles, « mouvement par soi » (autonome ou actif) et « mouvement selon l'autre » (hétéronome ou passif) sont, me semble-t-il, deux plateaux d'une même balance, non moins que le couple tension/détente⁵²⁴.

L'entrée en danse se pose ici comme une entrée dans un champ de forces nouveau, auto-généré, qui crée et est créé par le mouvement perçu et vécu comme dansé. Le jeu des oppositions entre l'agir et le subir, que la danse peut extrapoler de la marche et de son alternance entre déséquilibre et rétablissement, se place au cœur de la création de sens entendue comme création virtuelle d'un espace polarisé, et manière d'investir cet espace.

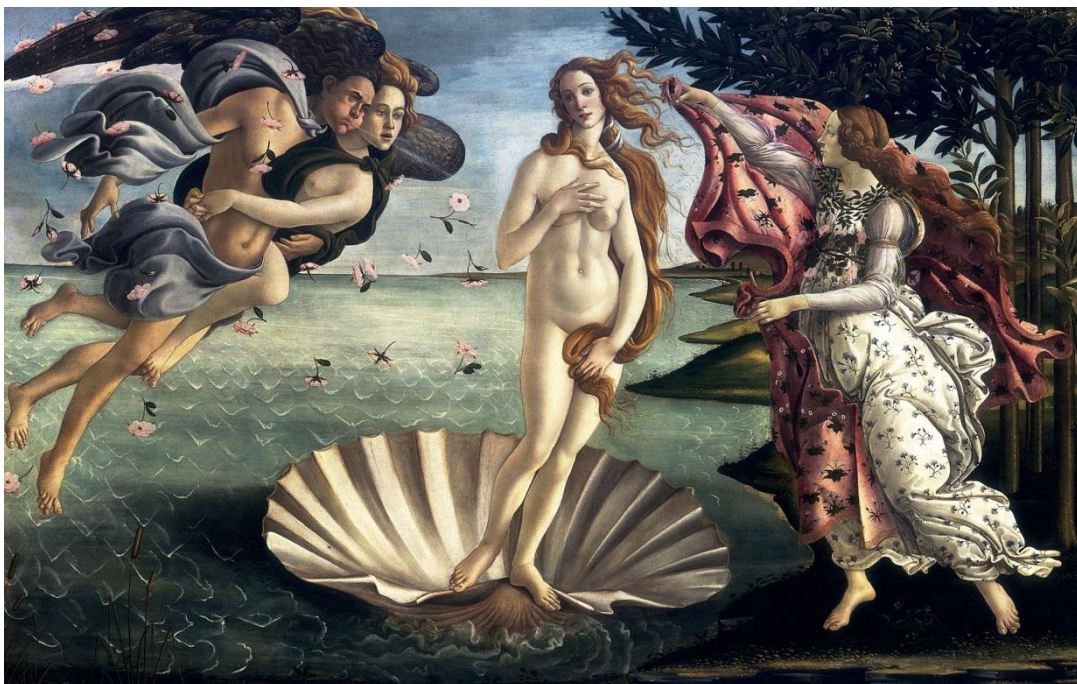
⁵²⁴ Ushio Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, trad. P. De Vos, Paris, Actes Sud, 2000, p. 30-31.



6. *Gradiwa* (Musée Chiaramonti, Vatican)



7. Zéphora (*Scènes de la vie de Moïse*, Botticelli, 1481-1482)



8. *La Naissance de Vénus* (Botticelli, 1484-1486)

d) Le *moonwalk* : à la frontière de la danse et du mime

S'il est éclairant d'observer les différences entre le mouvement dansé et ce mouvement quotidien qu'est la marche, il nous paraît utile, pour notre investigation sur les points limites de la danse, de questionner également les rapports que cette dernière entretient avec un théâtre dit corporel ou physique. En quoi un mouvement dansé se distingue-t-il d'un geste théâtral ou d'un geste de mime – qui se distinguent eux aussi du geste quotidien ? Dans le ballet par exemple, la frontière entre pantomime et pas dansés peut être ténue et flottante. Ce n'est cependant pas le cas le plus difficile à élucider, à notre avis : comme nous l'avons fait remarqué précédemment, la scène du ballet est conventionnellement instituée dès le lever de rideau en royaume de puissances virtuelles, elle est tacitement présentée comme un lieu parcouru de forces anti-gravitationnelles dans lequel les personnages se mouvront ; les interprètes s'y expriment donc en gestes *danqués*. La frontière entre danse et mime peut être, dans d'autres cas, plus délicate à tracer, et intéressante, de ce fait, à étudier pour comprendre les nuances fines des différentes constructions de sens à l'œuvre dans les pratiques corporelles. Examinons, dans cette perspective, l'exemple de la marche particulière popularisée sous le nom de *moonwalk* – que le grand public connaît, généralement, par les clips de Michael Jackson, mais aussi, parfois, par la référence à Marcel Marceau. Cet exemple est emblématique d'une catégorisation qui n'est pas toujours facile à mener entre mouvements de danse et mouvements de mime, il nous permet de plus de nous appuyer sur les réflexions préalablement formulées à l'endroit de la marche.

Faisons, pour commencer, un petit point historique sur l'apparition, l'évolution et la popularisation de cette marche glissée. Comme nous l'avons mentionné, l'intérêt que la danse prit à l'étude de la marche peut être situé, grossièrement, au tournant des années soixante-dix. Il ressort principalement aux Etats-Unis, qui voient se déclencher deux types de réponse à la danse institutionnelle – ballets modernes à la Graham ou pièces néo-classiques à la Balanchine, *tap dance* sur le déclin ou jazz à la Bob Fosse : le hip-hop et la *postmodern dance*. Ces deux courants très éloignés en apparence ont pourtant, chacun, fait de la marche un de leur terrain d'investigation, et il n'y a peut-être pas si loin du *moonwalk* popularisé par Michael Jackson au *Walking on the Wall* (1971) de Trisha Brown. Il faut, dans les deux cas, repasser par une étude détaillée de ce déplacement fondamental, entre équilibre et rétablissement, pour questionner son entrée en danse. Si les deux mouvances appartiennent a priori à des sphères artistiques et socio-culturelles radicalement différentes, elles se retrouvent néanmoins sur un certain nombre de terrains communs, bâtis sur le rejet d'une culture – et d'une danse – dominante, se développant toutes deux dans des poches de contre-culture new-yorkaises. Elles ont, également, investi la rue et les lieux publics, du

fait de leur exclusion de l'institution. Si les post-modernes ont sciemment fui les théâtres pour investir des endroits qu'ils pensaient plus en prise avec la vie et l'actualité des gens, les premiers B-boys et B-girls ont d'abord trouvé les terrains de jeu qui leur étaient accessibles : rappelons l'élitisme social de la danse artistique qui, même contrebalancé par quelques initiatives comme le Dance Theater of Harlem d'Arthur Mitchell, n'en demeure pas moins très prégnant dans l'Amérique des années soixante-dix. Il naît de là une nécessaire réinvention, ou une invention parallèle, de la manière de danser, et une exploration de ses points limites. Cela passe pour Trisha Brown et ses acolytes par des expérimentations sur les mouvements quotidiens ; pour le *breakdance*, par un appétit gestuel qui se nourrit de tout ce qui se donne à voir sur les écrans – la gymnastique des Jeux Olympiques, les arts martiaux et les techniques de Bruce Lee, la comédie musicale et les claquettes, les danses latines... L'assimilation du hip-hop à un courant postmoderne peut d'ailleurs se justifier, et trouver par là des affinités avec l'état d'esprit du Judson Church Theater :

L'esthétique du hip-hop, pour simplifier, permet des discontinuités nettes et abruptes, ou « *cuts* », dans la mesure où elle favorise la continuité par la voie du sacro-saint « *mix* ». Le *breakdance* en est un bon exemple, il repose sur une nette « segmentation et isolation des différentes parties du corps », les bras et les jambes sont animés pour juxtaposer le doux et le circulaire avec l'abrupt et la ligne. L'attrait visuel de l'art tient à son aptitude à engager – et résoudre – de telles dichotomies apparentes. La fragmentation nette de chaque partie du corps donne à l'art un sentiment d'indétermination qui rappelle une esthétique post-moderne. [...] Cette dualité du « *cut and mix* » est cruciale pour comprendre pourquoi le hip-hop génère un attrait aussi durable, depuis si longtemps. Le hip-hop engage le postmodernisme du fait de sa mise en valeur du discontinu et du contingent [...] ⁵²⁵.

Cependant, à partir du rejet commun de l'institution de la danse, de la prise de possession de l'espace urbain, et du désir de redessiner les contours et les frontières de la danse, des directions assez divergentes ont été prises. Refusant toute virtuosité, la *postmodern dance* s'est réfugiée dans un minimalisme analytique, décomposant le mouvement dansé à l'extrême, examinant minutieusement tous les transferts de poids dans la marche. Le hip-hop, au contraire, s'est épanoui dans le défi et la prouesse et s'est empressé d'inclure tout ce qui était susceptible de générer de la sidération. Il y a ainsi, entre le *walking on the wall* et le *moonwalk*, la différence entre un « *pedestrian movement* » et une « danse à illusion ». Dans la danse postmoderne, « l'activité piétonne sur la scène s'attaque à l'une des conventions les plus importantes du spectacle [qui fait que] le temps scénique, artificiel, correspond à la manipulation d'un monde irréel ⁵²⁶ ». Dans le hip-hop, né en dehors des conventions du spectacle, on s'évertue à l'inverse à créer et manipuler une parenthèse dans la réalité, le cercle de danse.

Le terme de « danse à illusion », spontanément employé dès lors que le hip-hop a vu fleurir

⁵²⁵ Greg Dimitriadis, « Hip-hop : From Live Performance to Mediated Narrative », in Murray Forman and Mark Anthony Neal (ed.), *That's the Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2012, p.584.

⁵²⁶ Sally Banes, *Terpsichore en baskets, Post-modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, Chiron, 2002, p. 108.

en son sein des mouvements dansés reposant sur des illusions optiques dynamiques – outre le *moonwalk*, la plus célèbre d'entre elles, originaire de la côte Ouest, est certainement la « vague » – traduit bien leur qualité propre, qui est de créer une force virtuelle dont les effets sont immédiatement perçus et identifiés. La danse à illusion donne le jour à un monde absent, et le danseur qui la réalise fascine à ce titre comme un magicien.

De telles techniques furent largement empruntées à l'art du mime. Le *moonwalk* est ainsi une variante (en reculant au lieu de rester sur place) de la « marche dans le vent » d'Etienne Decroux et Jean-Louis Barrault, développée lors de leurs travaux sur la marche humaine. Notons d'ailleurs que ces mouvements se désignent tous deux par l'illusion qu'ils produisent, la force virtuelle à laquelle ils semblent se soumettre (faible gravité lunaire ou poussée du vent), signant là leur attrait premier pour le spectateur et leur création fondamentale. Comme dit Jacques Lecoq, à propos de ce type d'art gestuel propre à Decroux et ses disciples, « il ne pantomime plus, il mime, donne illusion ; il marche dans le vent « comme » dans le vent⁵²⁷ ». L'illusion est la clé qui scelle ces deux mouvements, fondés sur la même technique corporelle. Comment, dès lors que l'on connaît ainsi son ascendance et le cadre premier dans lequel il s'est développé, le *moonwalk* a-t-il pu devenir pour le grand public l'emblème d'un type de danse ? La création corporelle d'illusions dynamiques fascine, bien qu'elle relève du savoir-faire d'autres disciplines.

Le transfert puis le phagocytage de la « marche dans le vent » par la danse peut, dans le cadre de notre étude, nous offrir l'occasion d'étudier les différences qui se font alors jour, et nous permettre de cerner ce qui dans ce « tour de magie », à un moment, *entre en danse*. Se concentrer sur un mouvement en particulier nous permet d'ancrer la réflexion dans une matière concrète et brève qui, au contraire de plus vastes domaines, peut se laisser apprivoiser et décrire. En effet, la question la plus cruciale et la plus opérante portant, à notre avis, sur les moments et configurations dans lesquels la danse apparaît, plutôt que sur une description générale de ses prédicats inaliénables, il est dans ce cadre pertinent d'aborder, comme nous l'avions annoncé, quelques points limites.

Fabien Capeillères, sur la base des écrits de Langer, propose d'élucider l'écart entre la danse et le mime par la distinction suivante :

Plus concrètement, l'évolution de ce que l'on nomme un peu vite « le vocabulaire » de la danse n'est pas tant l'invention d'un nouveau langage que celui d'une nouvelle corporéité : d'un nouveau corps propre, de nouvelles relations entre ces corps. Or cela suppose – et d'autant plus au sein d'une « forme symbolique » au sens cassirerien – que ces corps s'inscrivent en une physique (une spatialité, une temporalité, une gravité) qui elle aussi soit spécifique. La spécificité de la danse est d'opérer la création de ce monde par le geste, par les mouvements du corps et le corps en mouvement. C'est à ce niveau que la différence avec la pantomime est la plus flagrante : cette dernière, précisément, *mime* ; il s'agit de retrouver par une illusion gestuelle le monde pré-existant,

⁵²⁷ Jacques Lecoq, « De la pantomime au mime moderne » in Jacques Lecoq (dir.), *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987, p. 55.

en son absence. Au contraire la danse ne mime rien. À partir du corps, elle invente un monde avec ses paramètres spatiaux et temporels spécifiques⁵²⁸.

La différence tiendrait donc dans la nature des forces fictives créées, une physique imaginaire d'une part, la reproduction des lois de la réalité d'autre part. Le *moonwalk* serait donc la marche « de la lune », et la marche dans le vent celle des forces de l'air, bien connues de notre réalité quotidienne. Cette perspective est séduisante, et semble résoudre bon nombre des interrogations levées. Cependant, on ne peut ignorer les exceptions qui entourent le pas de danse : nombre de mimes excèdent la reproduction des lois du réel, pour se déployer dans des univers plus fantaisistes, et nombre de danses exploitent au contraire l'intensification de la gravité telle que pré-existante à la danse – toutes les techniques de danse moderne insistant sur le poids du corps par exemple, comme la technique Limon.

La prise en considération du rythme comme élément primordial dans l'exécution du pas semble ouvrir une autre piste. L'introduction de mouvements « à illusion » dans le hip-hop n'est tolérée qu'à cette condition, qui doit nécessairement être remplie pour que le mouvement devienne *de la danse* :

Des éléments de pantomime furent mêlés à la danse, diluant son essence originale. Le mime crée des illusions corporelles sans structure rythmique, tandis que le *popping* et le *Boogaloo* créent des mouvements synchronisés à des schèmes rythmiques. La plupart du temps, la fusion fut accomplie sans succès puisque l'on s'éloignait du *beat* de la musique⁵²⁹.

On retrouve là une méfiance historique de la danse à l'égard du mime et de la pantomime, déjà formulées par les contemporains des expérimentations de Noverre, réitérée dans les déclarations d'Isadora Duncan, et par ailleurs colportée par Langer lorsqu'elle affirme :

Ni le rythme musical ni le mouvement physique ne suffisent pour donner naissance à la danse. [...] La même chose peut être dite d'un troisième médium qui a de temps à autres été considéré comme l'élément premier de la danse : la pantomime. Selon les défenseurs de ce point de vue, la danse est un art dramatique. Et bien entendu ils ont largement accepté la théorie que le drame grec est né de la danse des chœurs, pour justifier leur approche. Mais si l'on regarde naïvement la danse pantomimique la plus élaborée, elle ne ressemble pas du tout à l'action d'un vrai drame [...]. La pantomime, à l'instar des purs schèmes de mouvements, des images plastiques et des formes musicales est un matériau pour la danse, quelque chose qui peut devenir un élément du ballet, mais la danse elle-même est toute autre chose⁵³⁰.

Précisons toutefois qu'il faut distinguer la pantomime du mime moderne : si les deux sont un théâtre

⁵²⁸ Fabien Capeillères, « Sensibilité et corporéité : la danse comme art chez Langer et Cassirer » in *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'Incidence Éditeur, 2012, p. 147.

⁵²⁹ Jorge « Popmaster Fabel » Pabon, « Physical Graffiti : The History of Hip-Hop Dance », in Murray Forman and Mark Anthony Neal (ed.), *That's the Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, op. cit., p.60.

⁵³⁰ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 173.

silencieux du geste, et découlent de la même tradition, la pantomime est un langage muet, tandis que le mime est une action dramatique.

Les illusions dynamiques qu'affectionnent les danses hip-hop n'ont droit de cité qu'à partir du moment où elles se conforment à une pulsation rythmique – exécutées hors de ceux-ci, elles deviennent de simples « trucs », exogènes au continuum de la danse. S'il y a là une intuition qui indéniablement se vérifie dans la pratique et l'expérience du spectateur, cet aspect n'est pas si facilement décryptable, dans la mesure où, dans l'art du mime également, le rythme est souvent un enjeu crucial pour l'accomplissement de la performance.

Est-ce que le rythme évoqué peut s'apparenter à celui de la musique, ce qui reviendrait à dire que la danse suit la musique, mais le mime, pas nécessairement ? Il y a pourtant des *moonwalks* silencieux et des marches dans le vent musicales. Jean-Louis Barrault y voit quant à lui, une distinction fondamentale, mais l'explication qu'il en donne attire en fait l'attention sur bien d'autres points. Il use en effet d'une métaphore qui mérité d'être détaillée :

Une scène de théâtre m'a toujours fait penser à ces boîtes de prestidigitateurs. Une scène de théâtre m'a toujours fait penser à un cube mystérieux d'une dizaine de mètres de côté, sorte de chambre noire où règne la magie.

Imaginons-là : cette boîte, cette chambre magique, ce cube.

Pour l'instant, il est vide. Bloc virtuel de silence glacé.

Tout à coup vient tourbillonner une bourrasque sonore. Un souffle musical y a pénétré, il tourne, tourne en resserrant ses spirales et s'élève bientôt comme une trombe. Et du sol on voit monter peu à peu une petite pyramide de poussière qui tourne avec une vitesse de toupie. Comme un tour de potier pris de folie. Cette petite pyramide grandit, grandit et prend forme. On y distingue d'abord un pied sur sa pointe, une cheville, un mollet, un genou tendu, une cuisse contractée, un disque tourbillonnant de tulle légers, un buste fin et droit, un cou vertical, 2 bras horizontaux comme 2 balanciers et enfin un visage au sourire figé dont les deux yeux cherchent à se fixer sur un monde fuyant :

La danseuse est née.

Elle est née de ce tourbillon musical. Que celui-ci ralentisse, et mesure et cette projection verticale de la danseuse se mettra à fondre comme neige au soleil. Cette poussière, faite danseuse, retombera au sol et se résorbera en un petit tas de cendre.

D'une manière simpliste : c'est la Danse.

Notre boîte magique est bientôt reprise par les glaces de notre fameux silence.

Mais voici maintenant que ce silence se plisse, comme se ride la surface de l'eau au passage invisible d'un poisson.

Un Mime n'est pas loin.

Le voici en effet qui entre dans la chambre (sur la scène) poitrine gonflée en avant. Dans son mouvement, il boursoufle l'air devant lui comme ces péniches qui soulèvent l'eau devant elles ; de chacun de ses côtés partent deux lignes ondulées qui forment un V, V comme « vague » ; et derrière lui, à sa suite, dans son sillon, un fidèle tourbillon le suit. L'homme s'anime. Il brasse ce silence ; crée le rythme, visuel d'abord, mais bientôt il nous semble entendre comme l'écho d'une musique, qu'une vraie musique pourra alors préciser.

C'est le Mime⁵³¹.

Barrault fait appel ici à un cliché de la danseuse, forcément une femme, tourbillonnant, en

⁵³¹ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Editions du Levant, 1996, p. 177-179.

tutu, sur pointes. Il n'est pas nécessaire, en outre, de rappeler que la danse s'est depuis largement affranchie de la musique, pour évoluer sur un rythme fixée par elle-même – elle peut donc, à son tour, « fendre le bloc de silence » et générer son propre sillage. Mais la comparaison tire son intérêt du cube que Barrault imagine, cube de magie, de puissances virtuelles que le mime ou la danseuse viendront dégeler pour que s'animent les courants et les tourbillons dont le spectateur s'émerveille. La figure de la danseuse naît de ces courants, et dès qu'ils s'évanouissent, elle « fond comme neige au soleil ». Le mime, lui, jamais ne s'y fond ou ne s'y forme, il brasse au contraire une texture dans laquelle, comme la péniche dans l'eau, il ne se dissout jamais. Il y a là quelque chose qui éclaire peut-être plus précisément, paradoxalement, la différence entre le *moonwalk* et la marche dans le vent : la figure dansée réside toute entière dans les forces créées, dans lesquelles le corps originel du danseur se fond sans opposer de résistance, tandis que le pas mimé présente d'abord un homme au prise avec les éléments, plutôt que ces éléments en eux-mêmes, tout-puissants – le danseur, ainsi *recule* dans le *moonwalk*, lui conférant son caractère glissé également appelé *back slide*, tandis que le mime ne cède aucun terrain. Cette différence va au-delà du débat de style, et déborde le détail technique : elle révèle en fait les points sur lesquels, dans l'un ou l'autre mouvement, l'accent est respectivement porté – forces qui emportent le pas d'un côté, effort de l'homme de l'autre côté.

La notion d'effort – hors de la définition qu'a pu en donner Laban – est intéressante pour saisir ce passage du mime à la danse. Etienne Decroux, s'il manifeste d'abord une exaspération feinte et une fausse naïveté quant à la question de ce passage et de ces différences, y consacre ensuite une réflexion significative de sa préoccupation, dont un point tout particulièrement mérite d'être médité :

Le travail a une fin et la danse est une fin.

Le danseur n'est même pas dansant, il est dansé.

Il ne transporte rien, pas même son corps ; il est transporté par son corps qui est transporté par la danse.

L'ouvrier, au contraire, se commande le mouvement qu'on lui a commandé.

Il est un participe présent.

Le rythme de la danse est un vent qui la pousse et celui du travail est un souffle qu'il pousse⁵³².

Le style poétique de la déclaration ne doit pas masquer la solidité théorique de cette analyse, dans laquelle Decroux rapproche le mime du travail. C'est ainsi que la matière du cube de Barrault et sa mécanique des fluides sont fondamentalement les mêmes dans le cas de la danse et du mime, qui tous deux s'activent à la création de forces virtuelles ; cependant, cette matière n'est pas explorée de la même manière et dans le même but : le monde des puissances fictives est exploré *pour lui-même* dans la danse, c'est sa manifestation qui est l'image dynamique elle-même, dans lequel le corps réel

⁵³² Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 75.

du danseur se fond. Les forces dont il donne l'illusion de la présence et de l'effectivité *sont* le symbole présentationnel, l'entité dont la forme dynamique entre en correspondance avec les courants de la vie intérieure – ou les courants des forces invisibles d'un monde mythique. De là, le rythme de ces forces, qu'il soit ou non apparenté à celui de la musique, est primordial à restituer pour qu'elles prennent vie par la danse, et semblent en retour mouvoir à leur seul gré la matière corporelle qui se donne à elles. Le corps du danseur active et est activé par ces nouveaux pôles de puissance, à l'image de la marionnette manipulée par elle-même d'Amagatsu.

Pour le mime, différemment, l'illusion de ces forces est créée uniquement pour mettre en scène la figure humaine qui se déploie avec ou contre elles ; il est de la sorte, essentiellement, un art du comédien. La marche dans le vent est ainsi ce que Barrault appelle un « mime objectif », et le vent un « objet imaginaire » :

L'existence imaginée d'un objet sera réelle lorsque sera convenablement donnée sur le corps du mime la perturbation musculaire qu'impose cet objet. [...] Comme les objets son imaginaires, l'étude du contrepoids met le mime en position de déséquilibre. Il faut donc que le mime reporte sur des parties inexpressives de son corps les modifications nécessaires pour dissimuler ce déséquilibre apparent⁵³³.

L'essence de cette figure dynamique réside dans l'homme qui marche dans ce vent, et non dans le vent qui le pousse – cela donnerait alors, selon Decroux, « le rythme de la danse ». Le mime est d'abord un corps qui se meut dans le monde virtuel, avant d'être la source d'une image dynamique créée ; le corps est en effort, et ne disparaît pas comme dans la danse.

De cette manière, on pourrait arguer raisonnablement que le mime est, finalement, davantage un art du corps que la danse – si l'on s'entend à ne pas parler ici des efforts *réels* mis en jeu, mais des effets produits. Michel Bernard préciserait : un art de la corporéité, ce en quoi nous pourrions également acquiescer quant à la prévalence du mime sur la danse pour l'exploration de la corporéité. Le philosophe envisage ainsi l'art de Decroux, Barrault et Marceau :

Or, à mes yeux, l'art que l'on appelle improprement Mime est plus un art de la corporéité comme matérialité intensive ou énergétique que du corps proprement dit, au sens ontologique traditionnel : il ne vise donc pas à produire du Même et se faire miroir, mais bien au contraire à faire éclater les forces hétérogènes et multiples qui la traversent. Son geste n'est pas asservi à la traduction d'une prétendue réalité préalable, mais il est une puissance anarchique et irrévérencieuse qui bouscule et bouleverse la croyance en celle-ci et par là, l'ensemble du genre théâtral⁵³⁴.

Le mime ne présenterait donc pas, contrairement à ce que son nom indique, une copie du monde,

⁵³³ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, op. cit., p. 38-39.

⁵³⁴ Michel Bernard, *Généalogie du jugement artistique* suivi de *Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*, Paris, Beauchesne, 2011, p. 117.

mais plutôt, comme le suggérait déjà Decroux, une « épure » et un « agrandissement⁵³⁵ », ou une intensification. Son corps est la matière qu'il donne à voir et qu'il transforme, toujours en résistance avec les entités qu'il convoque imaginativement. S'il recrée virtuellement, comme le mentionne Fabien Capeillères, des forces tirées de la physique réelle, il invente alors un corps particulier pour s'y mouvoir et mérite le nom que Michel Bernard lui suggère, d'après un spectacle de Claire Heggen et Yves Marc : le mutant. Le mime est un mutant, car son corps est le théâtre des métamorphoses de son art, le lieu où s'agencent de nouvelles textures et matières qui lui conféreront une manière unique de se mouvoir dans le monde (re)créé. C'est là, probablement le sens de la récurrence de personnages types dans la pantomime et la *comedia dell'arte* : Arlequin, Polichinelle, Colombine, jusqu'à Pierrot, Charlot et Bip. Si la danse est une image dynamique de puissances virtuelles, alors le mime est d'abord l'invention d'un corps virtuel dans un monde de puissances ordinaires – il est par ailleurs significatif de constater que si *la danse* ne se confond pas avec *le danseur*, il n'existe en revanche qu'un seul mot pour désigner l'acteur et l'art pour le mime. Les différents types de mouvements dansés se distinguent par les différentes forces virtuelles qu'ils convoquent – anti-gravité, accentuation du poids, rebond, etc. – tandis que le mime en appelle à différents corps, ou corporéités, figurés par les personnages présentés en scène.

A l'extrême de cette invention d'un corps nouveau, se situe sans doute le *slapstick*⁵³⁶ : une violence incessante s'exerce sur un corps fait d'un matériau inédit au commun des mortels, qui se désagrège, se tord, se reconstitue. Au sein du mime, la danse peut par ailleurs advenir, lorsque les forces virtuelles ont vaincu et imposé leur rythme au corps, qui se laisse alors transporter à leur gré. Il n'y a, en effet, pas lieu de débattre de la différence entre un théâtre gestuel et une danse théâtrale, à partir du moment où l'on questionne la danse non comme une catégorie en soi sous laquelle sont subsumés certains mouvements, mais comme un événement, dont la survenue peut être intermittente. C'est ainsi que mime et danse peuvent se superposer, dialoguer, se laisser alternativement la main : c'est le cas par exemple dans un des numéros les plus emblématiques de *Singin' in the Rain* et de la comédie musicale en général : « Make 'em Laugh ». Cette séquence entre *tap dance* et *slapstick* se déroule à un rythme effréné qui dicte sa loi, aussi bien aux objets du décor qui battent Donald O'Connor, qu'à ses pieds possédés par la danse. Il y a là l'invention simultanée d'un démon rythmique envahissant l'espace, les objets et le sol de ses pulsations, et d'un corps spécial pour y répondre, s'y soumettre ou s'y opposer, corps sans os, mou, élastique et rebondissant, caisse de résonance fragile et résistante tout à la fois.

L'âge d'or du *slapstick*, art de music-hall magnifié par le cinéma muet, côtoie d'ailleurs, à la

⁵³⁵ Voir Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, op. cit., p. 66

⁵³⁶ Traditionnels numéros humoristiques du divertissement populaire américain, au sein desquels l'acteur mime outrancièrement divers accidents et activités physiques.

même époque, des inventions de corps également étonnantes, comme Philippe-Alain Michaud le décrit, évoquant les films de Dickson :

Chaque sujet tourné sur la scène de la Black Maria fait le récit d'un corps apparaissant et devenant figure, d'un corps en proie à ses propres modifications dont la performance du contorsionniste est l'expression la plus pure. Anabella imitant la Loïe Fuller, à son tour imitée par des chiens savants, Caicedo en équilibre sur un fil, Bertoldi les membres noués, comme privé de squelette ; Sheik Hadj Tahar, arabesque luisante traversant le champ obscur en tournant sur elle-même ; tous les acteurs qui comparaissent devant l'objectif de la caméra donnent à voir l'émancipation des corps de l'univers physique, une image épurée du mouvement où vient affleurer, fugitivement, la représentation de la ligne serpentine qui, de la même manière, n'a cessé de hanter les artistes de la Renaissance lorsqu'ils ont cherché à représenter le vivant⁵³⁷.

Selon ce qui prime, l'effort du corps virtuel ou la physique fictive qui l'absorbe, la danse apparaît ou disparaît, vacille ou affleure. Pour reprendre les termes de Fabien Capeillères, la danse est probablement l'invention de « nouvelles relations entre les corps », c'est-à-dire de nouvelles lois unissant les masses, le temps et l'espace, mais l'invention d'un « corps propre » est peut-être davantage le domaine du mime, corps propre inédit aux réactions exagérées, réalistes ou inattendues. Dans ce cas, ou dans les moments où la danse disparaît pour faire place à l'effort de ce corps, ce n'est plus l'image dynamique des courants virtuels qui fait symbole, mais la configuration nouvelle de la matière corporelle qui se donne à voir, celle qui parfois laisse « affleurer fugitivement la représentation de la ligne serpentine », dans le cas des films de Dickson.

⁵³⁷ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 54-55.

3) Au-delà du corps

a) Les objets qui dansent, ou voir de la danse partout

L'entrée en danse s'est dévoilée, à travers le *Tanztheater*, la marche ou la comédie musicale, comme le « passage d'un monde à un autre, entrée dans un autre monde, effraction et exploration⁵³⁸. » Avènement d'un nouveau régime de forces motrices dont les lois dynamiques en figureront d'autres, affectives ou mythiques, la danse naît dès lors que le corps du danseur s'efface, ou plutôt, annule la logique organique qui le sous-tendait jusque-là pour offrir une matière prête à être entièrement repolarisée par les puissances virtuelles sur le point de la traverser. Lorsque le corps refait surface, résiste voire se réinvente lui-même pour s'adapter aux forces qu'il a générées, alors la création de sens effectuée par la danse disparaît, ou devient secondaire, laissant à la figure humaine, et consécutivement à l'art du comédien, le premier rôle. C'est, ainsi, selon Alain Masson, parce qu'elle est incapable d'annuler la configuration première de son corps que Cyd Charisse ne serait pas une excellente danseuse :

Elle restera donc une médiocre ballerine, quoi qu'on prétende parfois, parce que ses mouvements ne quittent pas son corps. Danse impure : la démarche chaloupée contredit un instant l'élan et l'élégance des jambes ; l'épanouissement des cuisses dément la tension du geste. Voilà qui concentre la danse et la rend charnelle ; la grâce et la sensualité se frôlent sans cesse⁵³⁹.

Autrement dit, Cyd Charisse ne parvient jamais à faire oublier sa chair, et c'est probablement pour cela aussi que, si elle n'est pas une incroyable interprète, elle est en revanche un formidable objet de cinéma.

L'entrée en danse, donc, s'opère au moment du premier évanouissement du corps, quand les nouveaux champs de forces tendant l'espace sont prêts à prendre leur autonomie. Les théories de Langer, poussées au bout de leur logique, semblent n'accorder au corps des danseurs que le rôle de déclencheurs de ces forces, d'opérateurs derrière les coulisses de l'image dynamique. Si ces puissances mouvantes et motrices advenaient sans l'aide de ces machinistes, si l'apparition était capable d'être générée sans leur office, pourrions-nous alors être en présence de danse ? C'est la question à laquelle tente de répondre Bengi Atesöz-Dorge, à la suite de Langer : « Qu'est-ce qui définit cet espace virtuel ? Peut-il exister sans la présence des danseurs ? L'espace virtuel chorégraphique ne correspond pas à celui de la danse et des danseurs se déplaçant dans l'espace. Il

⁵³⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-temps, cinéma 2*, Paris, les Editions de Minuit, 1985, p. 85.

⁵³⁹ Alain Masson, *Comédie musicale*, Paris, Stock, 1981, p. 284-285.

est un monde où une idée met en relation l'espace, le temps et le mouvement⁵⁴⁰. » Ce monde autonome, entièrement défini par les relations qu'il configure et les lois dynamiques qu'il suggère, est une extrapolation cohérente des propos de la philosophe américaine. Dès lors, il n'est pas interdit de voir de la danse dans des objets au mouvement imprédictible :

Ainsi la danse ne se limite pas à la présence de danseurs et de corps. Sans eux, la danse existe. Dans le film *American Beauty*⁵⁴¹, le jeune garçon Ricky Fitts (joué par Wes Bentley), filme pendant 15 minutes le mouvement d'un sac plastique agité par le vent⁵⁴². Dans cette séquence, il rejoint la poésie d'un instant de vie exprimé. [...] Dans cette poésie du mouvement, on peut trouver la présence de forces invisibles. En d'autres termes, par le regard qu'on pose sur un sac plastique [...], se crée un espace virtuel de forces invisibles. Il se crée une illusion qui suggère la présence d'une force qui nous dépasse, c'est-à-dire d'une « puissance virtuelle »⁵⁴³.

Langer semble ne pas avoir prévu ces développements de sa pensée, dans la mesure où elle contredit elle-même la possibilité de voir, dans les mouvements d'objets, de la danse : « Nous parlons de moustiques “dansant” dans les airs, de balles “dansant” sur le jet d'une fontaine ; mais en réalité tous ces mouvements récurrents sont des *motifs de danse (dance motifs)*, non des danses⁵⁴⁴. » Par motifs de danse, elle ne signifie pas des motifs qui se déploient au sein de la danse (puisque ces mobiles n'en présentent pas), mais des formes dynamiques qui évoquent la danse de manière diffuse et archétypale. Si l'on suit l'intuition langagière qui nous fait spontanément désigner par « danse » les tressautements d'une balle de ping pong au sommet d'un jet d'eau, le vol apparemment désordonné du moustique ou les sautilllements de la goutte d'eau tombée sur la plaque électrique brûlante, la danse serait ainsi, d'un point de vue extérieur, le mouvement dont on ne comprend pas la logique, qui semble s'affranchir des lois physiques ou comportementales ordinaires pour se mouvoir « hors du sens ». On retrouve, par là, le lien largement déployé dans l'histoire des représentations entre la danse et le désordre nerveux, exemplifié de manière paradigmatique dans les « épidémies de danse » ou les maladies ressortissant de la danse de Saint-Guy. Le terme de « danse », avant de désigner une expérience du danseur, est alors utilisé comme une grille de lecture des mouvements d'objets, plus exactement ceux d'entre eux dont la logique n'est pas décelable.

Au-delà de l'inconscient que cet usage commun révèle, les objets mouvants s'affranchissant des lois habituelles de la dynamique ne peuvent si facilement s'exclure du domaine de la danse, et Langer ne peut les évacuer si prestement, au détour d'un paragraphe. Elle affirme, comme on l'a vu, que la danse est la création de gestes virtuels, c'est-à-dire de mouvements expressifs – non d'une émotion réelle, mais d'un sentiment imaginé. Il y a là quelque chose qui mérite d'être précisé, car

⁵⁴⁰ Bengi Atesöz-Dorge, *Ecrire la danse ? Dominique Bagouet*, Paris, Orizons, 2012, p. 22.

⁵⁴¹ Sam Mendes, *American Beauty*, 1999.

⁵⁴² À ce sujet voir les spectacles *Vortex* et *L'après-midi d'un foehn* de Phia Ménard. (NdA)

⁵⁴³ Bengi Atesöz-Dorge, *Ecrire la danse ? Dominique Bagouet, op. cit.*, p. 23-24.

⁵⁴⁴ Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 173.

induisant possiblement une confusion. Le geste virtuel est, selon Langer, un geste se présentant comme un faux symptôme d'un état ressenti, comme un symbole d'un état fictif, un mouvement qui serait donc une forme expressive d'un « *feeling* » supposé et artistiquement suggéré. Elle insiste, dans le même temps, sur le fait que la danse est créatrice de pôles de puissances virtuelles qui donnent l'impression de gouverner le mouvement. Ces deux conceptions sont tout à fait compatibles, mais ne se recoupent pas exactement. L'insistance sur le geste, et le geste comme symptôme recréé, en appelle à une tradition de danse incluant des mouvements isolables se présentant comme des symboles d'états affectifs – c'est le type de travail que mène *'Ausdrucktanz*, et Mary Wigman, lorsqu'elle rapporte par exemple comment Laban lui faisait travailler le geste exprimant (exprimant logiquement, aurait dit Langer) le courroux⁵⁴⁵. L'idée d'une danse créatrice de pôles de puissances virtuelles excède la dimension symbolique des gestes dansés, pour s'intéresser au symbole que la danse présente dans la globalité de son exécution. Lorsqu'elle affirme que « chaque être faisant des gestes naturels est un centre de forces vitales », et que la danse consiste justement à créer d'illusoires centres de forces vitales, des « pôles de puissances virtuelles », elle ne semble pas aller jusqu'à imaginer que ces pôles de puissances virtuelles puissent se répartir dans l'espace, et dans la matière qui l'habite, de manière radicalement différente à la géographie de la figure humaine qui leur donne naissance. L'insistance de Langer sur le geste comme symptôme artistiquement recréé de « nos désirs, de nos intentions, de nos attentes, de nos exigences et de nos sentiments », symbole d' « idées d'émotion, d'attention au monde et de prémonition » révèle que l'on côtoie dans ses écrits, finalement, deux discours relativement différents qui, s'ils s'opposent conjointement au topos de la danse comme expression de soi, ne s'attachent pas exactement, selon qu'ils prennent comme illusion première le geste ou le champ de forces, au même processus symbolique⁵⁴⁶. Le geste est toujours le fait d'un être humain, ce qui n'est pas obligatoirement le cas du champ de forces. Le geste ne peut que symboliser un état physique ou affectif, ce que la notion de *feeling* conceptualisée par Langer déborde pourtant largement, en se proposant de signifier tout ce qui ressort du rapport du vivant à soi et au monde. Le geste engage une émotion, ou figure un événement, et appelle une interprétation. S'il est la base des créations de chorégraphes travaillant sur une forme de lyrisme ou de symbolisme, il ne peut se déceler dans l'ensemble du territoire de la danse – festive, artistique ou rituelle.

Dès lors que l'on envisage la danse comme ne créant pas nécessairement des gestes, mais créant toujours, en revanche, un champ de forces – une anisotropie fictive de l'espace, dont la forme peut entrer en correspondance avec d'autres mondes, intérieurs ou non, qui s'agencent selon la

⁵⁴⁵ Voir Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban – Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.

⁵⁴⁶ Susanne Langer le résume d'ailleurs elle-même dans le chapitre « The Art Symbol and the Symbol in Art » de *Problems of Art*.

même forme dynamique – alors rien ne s'oppose à considérer la danse de mobiles non humains. On pourrait alors voir de la danse advenir dans le mouvement d'autres êtres vivants, ou même, d'objets inanimés. Le sac plastique d'*American Beauty* ne serait pas nécessairement, dès lors, un moindre danseur que les étoiles de l'Opéra de Paris, et les objets dansants pourraient nous ouvrir un monde de questionnement. C'est la voie qu'explore Christian Rizzo dans son installation *100% polyester, objet dansant à définir n°4 bis*, que décrit ici Philippe Guisgand :

Avec *100% polyester, objet dansant à définir n°4 bis*, il propose aux spectateurs de regarder pendant une douzaine de minutes deux robes siamoises rattachées par les bras et suspendues au-dessus d'une allée de ventilateurs. Pendant que la musique électronique décolle, la paire de robes en voile ondule sous les flux d'air provoqués par les petites machines posées au sol. Magnifiquement éclairé, ce duo sans corps devient insensiblement hypnotique⁵⁴⁷.

Les robes donne au spectateur l'impression d'un duo, par le motif qu'elles suggèrent bien sûr – deux formes humaines liées – mais aussi par leur mouvement, dont le caractère hypnotique marque l'émergence d'un univers alternatif, ménage une « entrée dans un autre monde, effraction et exploration » selon l'expression de Deleuze. Il n'y a pourtant pas de corps ici, ce qui n'empêche pas la danse d'advenir, comme l'explique Christian Rizzo : « La danse est partout, y compris dans le son, dans l'espace. Parce qu'un corps qui se déplace donne aussi la capacité de voir les mouvements qui se créent entre ce corps et l'espace, entre le son et l'espace, entre la lumière et ce corps, etc.⁵⁴⁸ » La danse affleure en permanence dans cette installation, en tant qu'instauration de nouvelles relations, de nouvelles lois unissant les masses, le temps et l'espace. Comme poursuit Philippe Guisgand :

En effet, le temps de contemplation que nous venons d'évoquer amène également le spectateur à réfléchir ; nul doute que nous sommes bien ici en présence de mouvement, même s'il s'agit plutôt de la mise en scène d'une « idée de danse ». À travers ce dispositif qui met en évidence l'absence des danseurs, le chorégraphe interpelle son public sur ses attentes, ses représentations (la matière de la danse, est-ce le corps ou le mouvement ?) et sur la nature du spectacle chorégraphique, que le spectateur frustré peut toujours s'amuser à réinventer pour lui-même⁵⁴⁹.

Cette mise en lumière paradoxale de la danse par l'absence de corps n'est par ailleurs pas si nouvelle, et n'a pas attendu les installations limites pour s'exercer. Elle est parfois ressentie confusément, quand la plasticité du corps n'est pas au centre de la chorégraphie, mais que le mouvement global proposé sur scène prend le pas sur toute exposition de chair. Elle est, ainsi, au cœur des spectacles de Loïe Fuller, dont le corps est toujours resté masqué par le tissu-papillon. Les

⁵⁴⁷ Philippe Guisgand, « Le geste créateur en danse : autour du mouvement » in *Murmure* hors-série, Lille, 2006, p. 21-22.

⁵⁴⁸ Christian Rizzo, « L'enchantement des métamorphoses », *Mouvement* n°32, janvier-février 2005, p. 60.

⁵⁴⁹ Philippe Guisgand, « Le geste créateur en danse : autour du mouvement », *op. cit.*, p. 21-22.

spectateurs en ont parfois eu l'intuition, ainsi de Will Bradley : « Plus significatif encore, le dessin de Will Bradley, *La danse serpentine* (1894), où l'énergie vitale du jeu des lignes envahit l'espace, absentant définitivement le corps de la danseuse dont il ne reste dans un coin, minuscules, que deux pieds, comme une signature⁵⁵⁰. » « L'énergie vitale » s'est détachée du corps, et il faut la discrète esquisse des pieds pour en rappeler la source. Christian Rizzo a finalement parachevé l'intuition : il a gommé les pieds du dessin de Bradley, pour n'en laisser que les lignes de force.

Ces expérimentations ne concernent d'ailleurs pas le strict domaine des « objets dansants », qui en soi, montrerait vite ses limites. Voir de la danse partout, c'est aussi, possiblement, voir le corps autrement, le percevoir tel que traversé par un courant plus global et plus fort que celui des stricts élans personnels. Laban, en s'intéressant aussi bien aux fondements d'une danse moderne qu'à l'étude des mouvements des ouvriers, a aussi ouvert cette voie :

Laban n'a cessé de partir du mouvement dans sa variété quotidienne et de réfléchir à partir des corps tels qu'ils sont. Cette exigence parcourt nombre de ses écrits. La danse moderne cherche ainsi à réinterpréter ou à réincarner les mouvements de la vie moderne. Elle s'enracine dans les gestes du travail, dans « l'agir » afin qu'en surgisse un « danser ». Quand Laban se demandait si « la danse n'existait que dans le tempo des événements de la vie quotidienne, dans une conception totale et dynamique de la vie de notre temps, dans le mécanisme de nos inventions », il faisait l'hypothèse d'une existence de la danse hors de son élaboration dite « artistique ». La corporéité contemporaine peut danser, mais nul n'est capable de la voir, de le sentir, de le comprendre ou de l'observer ? Savoir regarder le mouvement des autres, c'est se constituer aussi une corporéité dansante. Comme Baudelaire, qui revendiquait l'existence d'une beauté moderne malgré elle, Laban affirme la nécessité de découvrir les danses propres à son temps, même si elles ne se prétendent pas telles⁵⁵¹.

La danse advient là où on ne l'a pas habituellement circonscrite, à travers les corps mais aussi au-delà d'eux. Elle traverse indifféremment les matières vivante et inanimée, transformant l'une en l'autre et réciproquement, à l'instar du danseur-robot du hip-hop, ou de la marionnette dansante de Kleist. Acte de reconfiguration, de transformation et de passage, elle déborde ainsi l'individualité des substances manipulées, pour les fondre ensemble et leur imposer sa forme dynamique. La danse de la vie moderne de Laban ne constitue pas ainsi une simple métaphore exprimant l'industrialisation de la société et la taylorisation des corps, mais est bien une réalité effective – effective parce que traduisant le pouvoir *réel* sur les matières et les individus des flux *virtuels* mis en jeu.

⁵⁵⁰ Alain Montandon, « Ecrire la danse », in Alain Montandon (dir.), *Ecrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 25.

⁵⁵¹ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban – Mary Wigman*, op. cit., p. 120.



9. *Serpentine Dance*, Will Bradley, 1894

b) Cheveux lâchés, corps augmenté

La matière corporelle n'est pas si évidemment distincte de la matière inanimée dans la danse. C'est aussi ce que Christian Rizzo met en question dans *100% polyester*, comme le souligne Paule Gioffredi : « Il inscrit cette pièce dans une démarche chorégraphique et pose d'emblée la question de la place du costume dans la perception des corps en mouvement, ou de la place à donner au corps organique dans la scène⁵⁵². » Le corps se confond et se redéfinit souvent dans son enveloppe textile, et les accessoires peuvent constituer au même titre une prolongation des membres parfois indiscernables – c'est pour cette raison qu'il est généralement difficile, sauf dans la nudité, d'établir ce que serait l'illusion de la danse qui ne proviendrait que du corps, hors de toute « robe qui tourne » et autres « effets de manche ». C'est pour pouvoir parler de cet ensemble indiscernable qu'Allegra Fuller Snyder a élaboré le concept de « symbole de danse ».

Elle ne fait toutefois référence, par ce concept très utile et opérant, qu'à la diverse répartition de la charge sémiotique entre l'attirail, la posture, la figure dans l'espace et le groupe, et le mouvement dansé. Il est par ailleurs intéressant de constater que le terrain d'étude de l'anthropologue s'établit du côté des sociétés sans écriture, qui ont donc besoin d'autres relais symboliques pour opérer la transmission de leur savoir. Un tel usage de la danse, conférant une grande importance à l'attirail, se retrouve dans la culture de cour de la Renaissance et jusqu'au XVII^e siècle : l'art du ballet de cour, dont nous avons précédemment discuté, se présente comme un livre d'images des références humanistes, et fait à ce titre grand cas du costume dans les différentes entrées du ballet.

Le théâtre traditionnel japonais confère également une grande attention à la charge signifiante du costume, qui s'inscrit dans un réseau de sens que les poses et gestes viendront consolider. Ainsi, Patrick de Vos nous décrit le rôle des *furisode*, longs pans de manche des *onnagatas*, acteurs de kabuki chargés des rôles féminins :

On le voit bien ici, l'étoffe s'offre comme un matière d'expression où s'inventent des éléments inouïs de féminité. [...] La seule utilisation des manches *furisode* permet ainsi de différencier les caractères, les appartenances sociales, de nuancer la peinture des sentiments. Dans la danse en particulier, elles peuvent devenir, à l'instar de l'éventail, un signifiant neutre, support de significations variables ; elles propulsent le danseur-*onnagata* dans l'espace de la fiction et du récit : elles symbolisent un miroir, le papier d'une lettre qu'on écrit à un amant, voire l'amant lui-même, etc. Si le costume fait littéralement corps avec le danseur, au-delà de toute dualité, c'est que tous deux appartiennent finalement au même

⁵⁵² Paule Gioffredi, « Danser aux dimensions des choses : les objets dans les pièces de Christian Rizzo », in Paule Gioffredi (dir.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 18.

champ de fiction⁵⁵³.

Le costume très élaboré de l'*onnagata* permet aussi d'effacer son corps d'homme, pour en faire apparaître un autre, fictif : « Dans son rapport à ce qui l'habille, le corps féminin naît comme une virtualité qui peut s'inscrire dans de somptueuses poses de dos, dans de mignonnes sandales abandonnées ostensiblement par l'*onnagata* en un endroit du décor⁵⁵⁴. » En cela, il déborde sa fonction symbolique première, qui est de servir le jeu théâtral par la constitution de signes du féminin, puisqu'il se charge également de faire disparaître le corps viril qui pourrait brouiller ces signes. Pour qu'émerge ce symbolisme (un symbolisme au sens discursif, comme dirait Langer), il faut d'abord constituer une surface vierge sur laquelle le signe viendra s'inscrire – à l'instar du maquillage blanc des acteurs, sur lequel pourra se dessiner l'intention d'un visage, comme l'a analysé Barthes⁵⁵⁵. Effacer le corps, et son sexe en premier lieu, pour inscrire à sa surface – et dans son volume – tous les symboles voulus d'un nouveau genre, c'est également ce que fait le costume du ballet de cour et des fêtes théâtralisées de la Renaissance. Les acteurs et danseurs incarnent indifféremment héros et naïades, la représentation du genre passant par le symbole de danse dans son ensemble.

Pour comprendre, dans ces théâtres très codifiés, l'incertain statut du corps dansant, il est intéressant de repasser encore une fois par les études warburgiennes du geste et du mouvement – en peinture comme sur scène. Warburg relève ainsi l'importance du costume lorsqu'il étudie les Intermèdes des fêtes florentines de 1586 :

Comme le montrent l'étude de 1902 consacrée par Warburg à Maria Portinari et celle de 1905 consacrée aux *Imprese amorose*, comme le montre également son goût pour les costumes et les déguisements, le vêtement – mais aussi les masques et les coiffures, les bijoux et les fards – sont chargés de propriétés symboliques : ils conduisent le corps au seuil de sa propre comparaison. La préparation des acteurs ne fournit pas seulement, selon Warburg, des informations sur la nomenclature des costumes de théâtre : dans l'apparence fantasque que donnent aux vêtements des acteurs les superpositions d'étoffes tombantes et la multiplication des ornements, il voyait ressurgir en acte des phénomènes dont il avait décelé la présence dans la peinture du Quattrocento. Le costume porté par les sirènes, les Hamadryades ou les femmes de Delphes dans les « Intermèdes » de 1589 est identique à celui qui couvre le corps des nymphes dont les artistes florentins avaient fait l'expression de leur intuition du passé. Si les acteurs diffèrent par leurs accessoires ou leurs attributs (écorces et feuilles de chêne mêlées aux pierres précieuses pour les Hamadryades qui sont des nymphes des bois, plumes de couleur pour les Muses...), ils prennent tous l'apparence fictive de jeunes filles minces, les cheveux dénoués, vêtues à l'antique de voiles flottants [...]⁵⁵⁶.

Ces jeunes filles minces aux cheveux dénoués et voiles flottants sont celles que l'on retrouve dans

⁵⁵³ Patrick de Vos, « Jouer et vivre en femme, statut corporel de l'*onnagata* de kabuki », in Odette Aslan (dir.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1993, p. 135.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Voir Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Points, 2007.

⁵⁵⁶ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 165-166.

les peintures de Botticelli, et plus généralement dans toutes les représentations renaissantes de *Ninfa*. La charge allégorique de la figure demeure la même. Mais dès lors que l'on s'attache à ce qui relie ensemble le vivant et l'accessoire, ce qui les imbrique dans un même mouvement dansé, les processus diffèrent largement. Il n'y a pas le même rapport entre le costume et le corps dansant sur scène, et entre la chair et le voile dans la peinture : le costume scénique est une enveloppe qui s'anime de l'intérieur, tandis que le voile peint attend le vent, cause extérieure, pour être soulevé. Comme nous l'évoquions précédemment, en citant Mark Franko, Oskar Schlemmer et sa *Kunstfigur* entretiennent un lien étroit avec le ballet baroque masqué et corseté, en vertu de cette imbrication de l'organique dans l'artificiel, le premier disparaissant sous le second pour mettre la sémiotique en action. Dans les représentations picturales au contraire, c'est le mouvement du voile qui confère au corps sa vie, et l'anime de l'extérieur. Warburg explique par-là l'étrange impression qui naît de l'observation des figures botticelliennes :

On est tenté de dire, à propos de certaines de ses figures féminines ou de certains de ses jeunes gens qu'ils viennent juste de sortir d'un rêve pour s'éveiller à la conscience du monde extérieur ; et bien qu'ils se tournent activement vers lui, les images du rêve hantent encore leur esprit. [...] le mouvement extérieur des éléments dépourvus de volonté, c'est-à-dire du vêtement et de la chevelure [...] était un signe extérieur commode : il pouvait être utilisé chaque fois qu'il s'agissait de donner l'illusion d'une vie plus intense, et Botticelli usait volontiers de ce procédé, qui facilitait la représentation plastique d'êtres humains agités de passion ou même seulement émus⁵⁵⁷.

Il y a, ainsi, plus de vie dans les voiles et les cheveux que dans les corps, ou du moins, les accessoires flottants sont chargés d'exprimer, tout autant que les poses du corps, les conflits intérieurs et les mouvements de l'âme. La peinture et la scène prennent des directions inverses pour tenter de rejoindre leur point de rencontre : les représentations picturales cherchent à se faire de plus en plus dansantes, en compensant l'immobilité inhérente à l'image par l'animation fictive des accessoires, tandis que les chorégraphies se font toujours plus picturales – ce à quoi la perspective des théâtres travaille également –, l'attirail enfermant le corps et le figeant dans une succession de poses plastiques. Il faut attendre la deuxième moitié du XVIII^e siècle pour que, sous l'influence de Jean-Georges Noverre et de Marie Sallé, les masques et les robes à tonneaux soient abandonnés ; un peu plus tard encore, l'avènement de la tunique à la grecque, légère et laissant le corps libre de ses mouvements, va orienter le travail des chorégraphes davantage sur *le mouvement dansé* que sur *la symbolique des corps en action*. Cette aspiration les conduit naturellement à retrouver l'attribut chéri de Botticelli et de ses confrères : le voile à l'antique. Il ne s'agit plus pour le vêtement d'assumer une charge allégorique, mais de faciliter et amplifier le mouvement. Tout comme le voile de *Ninfa* donne à imaginer sa mobilité, la tunique à la grecque permet de prolonger l'impulsion d'un

⁵⁵⁷ Aby Warburg, « *La Naissance de Vénus et le Printemps* de Sandro Botticelli », in *Essais florentins*, trad. S. Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 90.

saut ou d'un tour dans le textile qui se déploie. C'est dans ce pan de tissu également que se confond cause extérieure et cause intérieure : est-ce une force invisible, ou le mouvement des membres qui génère l'envolée du voile ? Est-ce le tumulte de l'âme, ou les courants atmosphériques qui agitent le vêtement ? Ushio Amagatsu affirme que c'est dans cette hésitation et ce dialogue entre cause extérieure et cause intérieure que prend naissance la danse, dans le moment où le corps *dansant* crée les forces virtuelles qui vont le muer en corps *dansé*. Encore une fois, le long-métrage *Singin' in the Rain* fait preuve d'une grande finesse dans le déploiement de la mise en abîme et de la réflexion méta-filmique qu'il propose : ce « vent qui pousse la danse » – pour reprendre Decroux – va soudain être concrétisé par le ventilateur que Gene Kelly met en place sur le plateau mauve où il entraîne Debbie Reynolds, plateau et vent que l'on retrouve dans le rêve de ballet avec Cyd Charisse. Les danseuses arborent toutes deux des écharpes démesurées en voile léger, qui se laissent soulever par les forces de l'air et la vie du sentiment, et les drapent en *Ninfa* modernes. Elles *font corps* avec l'accessoire, elles se fondent et se révèlent en lui. Comme celui des figures botticelliennes, comme celui de Loïe Fuller, leur mouvement dansé naît autant de leur corps propre que du jeu des forces qui se donnent à voir dans le déploiement de leurs voiles, aboutissant en un corps dansant mi-organique mi-synthétique.

Le voile n'est pas le seul attribut de *Ninfa*, qui complète également son corps de cheveux lâchés. Warburg cite à cet endroit les recommandations du *De Pictura* d'Alberti :

On a plaisir à voir quelques mouvements dans les cheveux, les crinières, les feuillages et les vêtements. Et il me plaît vraiment de voir, ainsi que je l'ai dit, de ces mouvements dans les cheveux qui se déploient en cercle comme en vol, se nouent et flottent dans l'air comme des flammes, certains se mêlant aux autres comme des serpents, d'autres se gonflant ça et là. C'est de la même façon que les branches se tordent tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, tantôt dehors, tantôt dedans, tantôt en s'enroulant comme des cordes⁵⁵⁸.

Alberti laisse là « libre cours à son imagination, qui attribue à l'élément secondaire dépourvu de volonté une vie organique ; il voit alors des serpents emmêlés, des flammes jaillissantes, ou les branches d'un arbre⁵⁵⁹ ». Les cheveux sont un attribut au moins aussi intéressant que le voile, dans la mesure où ils se présentent également comme une extension du corps, mais plus intimement relié, encore, à ce dernier. En effet, le cheveu occupe un statut intermédiaire entre l'organique et l'inorganique : il est constitué de matière organique, mais n'est pas cependant animé de vie, dans la mesure où sa partie hors de la racine est biologiquement morte. Il est donc une extension inanimée de l'organisme, une prothèse naturelle de notre corps ; et cette prothèse fut largement exploitée dans l'histoire de la danse.

⁵⁵⁸ Cité dans Aby Warburg, « *La Naissance de Vénus et le Printemps* de Sandro Botticelli », *ibid.*, p. 56.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.57.

Les cheveux lâchés sont en effet au croisement de divers procédés de création de sens. Ils sont d'abord un *motif*, qui s'est déployé dans de nombreuses formes de danses en les nourrissant à chaque fois de son fonds archétypal, que l'on retrouve dans la description d'Alberti, toute de flammes, de serpents et d'arbres. Il est aussi lié à un imaginaire culturel qui motive l'ensemble de la danse par les références qu'il convoque confusément : celui de la sorcière, de la ménade, de l'égarée, de la séductrice. Il s'y superpose l'évocation de la folie, du triomphe de l'acte sexuel et du désordre qu'il répand, de l'intimité surprise... Les représentations des danses funèbres antiques et de ses femmes s'arrachant les cheveux, celles des bacchantes aux têtes renversées et cheveux hérissés, ou des Méduses à la chevelure-serpent, ont jeté pêle-mêle, dans le musée imaginaire occidental et arabe, des images dans laquelle la danse trouve de quoi nourrir puissamment ses œuvres. Repensons à ce titre, une dernière fois, à la scène de la folie de *Giselle* aux cheveux lâchés, mais aussi à toutes les femmes défilant pour Pina Bausch, ou encore à la dernière apparition du personnage féminin du *Parc* (1994) d'Angelin Preljocaj, en chemise et en cheveux devant son amant, sans oublier les chorégraphies des clips de R'n'B... La liste est si longue qu'il serait vain de vouloir l'établir.

Mais les cheveux lâchés ne servent pas la danse au seul titre de *motif* : ils sont aussi le moyen de produire un *corps augmenté*. En effet, comme le tissu, ils sont une extension du corps qui favorise l'accomplissement de la danse. Le cheveu est l'accessoire, ou plutôt la prothèse qui permet au mouvement de la tête de se prolonger, ou à la force centrifuge de se donner à voir à travers un support matériel. Ainsi du personnage du *Parc* : sa danse exhibe un motif, le cheveu en mouvement, qui la charge d'une puissance symbolique présentationnelle ; dans le même temps, le cheveu se présente comme un outil d'amplification visuelle du champ de forces générées par la danse. Lorsqu'elle embrasse son amant, et qu'à ce contact tout son corps se soulève, puis tourne, tenu par ses seuls bras autour du cou de l'autre, alors la chevelure dessine en vertu de la force centrifuge un rayon horizontal parcourant le cercle du mouvement, présentant de manière exceptionnelle le champ de forces qui meut les personnages – et qui résonne aussi parfaitement que possible avec une idée du sentiment amoureux.

La chevelure, extension du corps ayant pour fin de donner une meilleure prise aux forces motrices générées par la danse, se présente à ce titre comme une interface entre les consciences du danseur et du spectateur d'une part, et ce champ de forces d'autre part. Elle renforce la sensation et la visibilité de ce dernier. Le corps est ainsi augmenté par les cheveux lâchés, dans la mesure où ils augmentent l'interface avec le champ moteur, en étendant la surface de contact, d'échange et de conversion, en matérialisant les puissances virtuelles de la danse.

Par la modification ou la création de nouvelles interfaces, le corps peut ainsi devenir plus réceptif au mouvement, et mieux le donner à voir. Cette modification peut être extensive – par l'augmentation de la surface de contact, comme avec la chevelure ou le voile –, mais aussi intensive,

en passant dans ce cas par une amélioration de la qualité de la « connexion » du danseur aux puissances virtuelles : les états de conscience modifiés, dont la transe, parfois facilités par une prise de drogue, peuvent être perçus de cette manière comme une intensification des points de contact entre l'organisme et les puissances invisibles, mythiques ou imaginaires. La danse rituelle, contrairement à la danse artistique et sécularisée, envisage le corps du danseur-officiant comme une surface de connexion entre deux mondes.

Le strict corps organique, au cours de l'histoire de la danse, de sa pratique et de ses œuvres, n'a ainsi que rarement été le support unique de la danse, la seule interface avec les forces motrices créées. Que la modification de l'interface passe par l'adjuvant d'une substance, ou par une extension-prothèse – voile ou cheveux –, le corps dansant est souvent un corps modifié, augmenté, qui déborde les limites de chair du corps propre. Ce corps dansant peut en cela se rapprocher du cyborg, dans son acception d'origine. Le terme de « cyborg », inventé en 1960 par Manfred Clynes, chercheur sur le voyage spatial, et Nathan Kline, psychiatre, désigne à la base l'alliance de l'organique avec un dispositif prothétique :

Clynes et Kline ont suggéré que les aspects physiologiques d'un voyage spatial nécessiteraient le développement d'« hommes machines au système auto-suffisant » et ont nommé ces systèmes des « cyborgs », une contraction de « cybernétique » et d'« organisme ». Ils ont en fait développé un exemple d'un système comme celui-ci en implantant dans un rat de laboratoire une pompe osmotique qui ne cesse d'injecter des produits chimiques dans le réseau sanguin de l'animal – aboutissant ainsi en une créature vivante dont le système digestif comprend un accessoire technologique. Entendu dans ce sens, les êtres humains sont déjà devenus des cyborgs avec l'avènement de dispositifs telles que les pompes à insuline greffées et les pacemakers, les valves de cœur artificielles, les prothèses de hanche et les lentilles de contact, et ainsi de suite, sans parler de la mise sous tutelle du fonctionnement des organes par le biais de la dialyse et des machines respiratoires. La technologie est d'ores et déjà greffée sur nous, les humains ; elle s'est déjà incarnée au sens littéral, dans la mesure où elle est sous notre peau⁵⁶⁰.

Le cyborg est donc, d'abord, le fruit d'une symbiose entre le corps et un élément étranger non organique destiné à l'améliorer ou l'augmenter, d'où les fantasmes ultérieurs d'un « être bionique, en partie humain en partie robot – un être en qui la frontière entre la nature et la culture (technologique) devient floue au sein d'un corps qui mêle la chair et le titane⁵⁶¹ ». On peut différemment augmenter le champ perceptif, les capacités musculaires, les fonctions organiques... Le cyborg à même d'augmenter le corps dansant devra, quant à lui, se concentrer sur les interfaces avec le champ de forces motrices, en ajoutant des surfaces, ou en intensifiant les points de connexion. Le cyborg, cependant, n'est qu'une étape, dès lors que l'on décide de pousser la réflexion

⁵⁶⁰ René Munrik, « Donna Haraway: Cyborgs for Earthly Survival ? », in Hans Achterhuis (ed.), *American Philosophy of Technology : the Empirical Turn*, trans. R. P. Crease, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001, p. 101.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

jusqu'aux conséquences logiques de cette quête d'augmentation : le remplacement de la substance organique par une matière démontrant un plus grand coefficient de transmission. C'est la voie de l'effacement de la chair, de son inertie et de ses affects, au profit d'une matière entièrement définie par sa réceptivité aux forces motrices : elle est esquissée, déjà, par Kleist et sa marionnette comme danseur idéal. Le poète allemand n'est par ailleurs pas le seul à en rêver, et chez Valéry également, on trouve le fantasme d'un corps capable de se fondre entièrement dans les courants qui le pressent :

La plus libre, la plus souple, la plus voluptueuse des danses possibles m'apparut sur un écran où l'on montrait de grandes méduses : ce n'était point des femmes, et elles ne dansaient pas.

Point des femmes, mais des êtres d'une substance incomparable, translucide et sensible, follement irritables, dômes de soie flottante, couronnes hyalines, longues lanières vives toutes courbées d'ondes rapides, franges et fronces qu'elles plissent, déplissent ; cependant qu'elles se retournent, se déforment, s'envolent, aussi fluides que le fluide massif qui les presse, les épouse, les soutient de toutes parts, leur fait place à la moindre inflexion et les remplace dans leur forme. Là, dans la plénitude incompressible de l'eau qui semble ne leur opposer aucune résistance, ces créatures disposent de l'idéal de mobilité, y détendent, y ramassent leur étonnante symétrie. Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues ; point de planches ; mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers où l'on veut. Point de solides, non plus, dans leur corps de cristal élastique, point d'os, point d'articulations, de liaisons invariables, de segments que l'on puisse compter⁵⁶²...

Un corps aussi fluide et mutant, dont la forme est le décalque en temps réel du champ de vecteurs des forces dynamiques du milieu, n'est plus tout à fait une entité individuée de son environnement. Cette dissolution est renforcée par le médium par lequel Valéry aperçoit l'inégalable danseuse : un écran. Les matières ont été mêlées et homogénéisées par l'image, comme le suggère Véronique Fabbri :

Valéry s'intéresse à ce qui passe, infléchit et rythme un flux continu.

Tout ceci devait bien sûr le mener au cinéma, et il est significatif que dans *Degas, Danse, Dessin* ce soit un film sur les méduses qui lui semble le mieux suggérer ce qu'il en est de la danse. L'image-mouvement restitue ici l'indistinction entre le milieu et le corps, et le mouvement se dissout en une pulsation de mouvements vibratiles⁵⁶³.

Méduses et pantins se rejoignent pour dénoncer l'insuffisante connectivité du corps humain avec les puissances motrices diversement convoquées, et ouvrent la voie à un champ de réflexion que les possibilités des nouvelles technologies ont permis d'investir aux XX^e et XXI^e siècles, jusqu'à envisager le remplacement total du corps humain par un substitut dont la chair ne viendrait plus brouiller la danse. Elles ouvrent de ce fait des interrogations que les concepts de Langer nous permettent de formuler de manière originale. Par exemple, qu'en est-il du caractère *virtuel* des forces créées que nous évoquons tout du long, qui sont, rappelons-le, une illusion produite par la

⁵⁶² Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1965, p. 33-34.

⁵⁶³ Véronique Fabbri, « Dire la danse ? Poétique et analytique de la danse », in Paule Gioffredi (dir.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, op. cit., p. 143.

danse ? La surface de connexion est-elle aussi, de ce fait, tout à la fois fictive et effective ? Le royaume des puissances virtuelles peut-il, pour s'animer, se passer totalement du corps humain, ou s'agit-il seulement de reconfigurer ce dernier pour lui permettre de mieux se mouvoir en son sein ? Ces questions débordent largement la danse et ses questions formelles, et touchent presque, en réalité, au problème sociétal.



10. Voiles et cheveux dans *Singin' in the Rain* (Donen/Kelly, 1952), *Vollmond* (Pina Bausch, 2006) et *Le Parc* (Angelin Preljocaj, 1994)

c) Avatars numériques et puissances virtuelles

Envisager la danse comme une création de sens déporte l'analyse de la corporéité de l'exécutant vers l'image dynamique créée, selon les termes de Langer, image dynamique qui porterait l'entière charge symbolique, et empêcherait en quelque sorte la perception des corps réels. Prendre en considération l'image plutôt que le corps qui la génère est là une direction qui nous semble valide pour penser le mouvement dansé ; mais pour comprendre pleinement ce qu'elle implique, et ce qu'elle permet en retour de préciser, il convient de pousser l'idée jusqu'au bout de ses conséquences théoriques. C'est par ailleurs une voie choisie par de nombreuses expérimentations chorégraphiques, menées par des artistes qui, s'ils n'avaient pas forcément connaissance de la philosophie de Susanne Langer, ont néanmoins été réceptifs à une problématique qui travaille plus globalement l'ensemble du XX^e – en art, en sciences, en technologies.

Le corps, donc, n'est plus un prérequis indispensable à la danse dans cette vision des choses, ou plutôt, le corps individué, entité isolable délimitée par une enveloppe de peau, n'en est plus l'indispensable support. La danse artistique, au tournant du XX^e siècle, s'est prêtée à un double mouvement paradoxal : tandis qu'elle étudiait les ressorts les plus profonds de l'organisme et du psychisme pour fonder de nouvelles techniques du corps, elle s'est dans le même temps livrée à toutes les expérimentations de dépassement de cet ordre organique. Elle a ainsi tenté de fragmenter le corps dansant – via le cinéma notamment –, de l'écartier complètement – pensons par exemple au *Ballet mécanique* de Fernand Léger (1924) –, ou de le fondre avec ses semblables en un seul mobile – super-organismes de Busby Berkeley.

La danse, outre ce tournant décisif, a toujours porté en elle l'embryon qui déclencherà ces recherches : le corps, s'il en est le moteur effectif – ce sont bien les muscles du danseur qui le mettent en branle –, a rarement été son unique matériau. Lorsqu'il est vêtu et coiffé, voire accessoirisé, il est un être hybride que les puissances virtuelles traversent indifféremment, polarisant l'espace et les matières qui l'occupent de manière radicalement nouvelle par rapport à l'organisation quotidienne des êtres et des choses. Le corps s'est toujours dissous dans la danse, réinventant des contours uniquement dictés par les courants dont il se fait volontairement le jouet. Le XX^e siècle a seulement permis – grâce à des concepts nouveaux, des possibilités technologiques inédites, une évolution sociétale – de mieux formuler, en Occident (mais aussi au Japon, nous y reviendrons), cette remise en cause des limites naturelles du corps.

Si les prémices en ont été posés il y a plus d'un siècle, ce questionnement sur le corps, ses limites, et son dépassement dans la danse est plus que jamais d'actualité. L'idée d'un corps dansant qui serait cyborg, corps artificiellement augmenté pour constituer une meilleure interface avec les

forces motrices, autorise les rapprochements avec d'autres domaines de recherche, et travaille l'imaginaire de chorégraphes contemporains – ainsi peut-on lire les propos de Blanca Li, sur le site de sa compagnie, au sujet de sa dernière création *Robot !* (2013) :

Le jour, la nuit, dedans, dehors, sur le chemin et dans le ciel, nous vivons avec les machines, notre mémoire devient artificielle, nos traces électroniques, notre identité digitale. Robots, machines, ordinateurs déguisés en téléphone ou en voiture, écrans évidemment tactiles que les mains enfantines manipulent sans y penser, distributeurs et bornes automatiques en tous genres, tags RFID, codes-barres, flash codes, géolocalisation des objets et des données, avatars online... Nous interagissons au quotidien avec des dizaines de machines plus ou moins automatiques, plus ou moins électroniques, plus ou moins « pensantes », qui réfléchissent nos goûts et nos actions.

[...] Si les robots s'humanisent en prenant notre apparence, deviendrons-nous robotisés, hybrides, androïdes ?

[...] Hommes machines, automates électromécaniques, robot électronique : trois formes de rapport au monde, trois stades de l'évolution⁵⁶⁴ ?

Cette création est interprétée par huit danseurs et six robots, et le fait même que les robots soient annoncés dans la distribution de la pièce est emblématique du questionnement de la chorégraphe. Par ailleurs, les expérimentations visant à mettre sur scène des robots se développent dans l'ensemble des arts *vivants*, en témoignent les essais, au Japon, d'Oriza Hirata, ou encore ceux menés à la Chartreuse à Villeneuve-lez-Avignon⁵⁶⁵. Le robot vient assez logiquement prendre place à l'horizon des réflexions sur le cyborg, et préfigurer, pour certains, un avenir où l'organique pourrait être suppléé (ou supplanté) par l'électronique.

Un robot peut-il danser ? C'est la question que pose, et laisse ouverte, Blanca Li. Peut-il produire une forme expressive ? C'est la deuxième question qui survient, portant sur sa capacité à accomplir un acte artistique. Dès lors que l'on imagine que ce qui est créé dans la danse est *détaché* du corps, il n'y a rien d'absurde à poser ces questions ; et en retour, les « danses » des robots pourraient se présenter comme un cas intéressant à analyser pour mieux préciser, voire décomposer, les modalités de création de sens. Le robot ne peut certes pas exprimer d'émotion personnelle, étant une machine, mais ce n'est de toute manière pas l'objet de l'art – selon la perspective de Langer. Peut-il, en revanche, produire une image dynamique, un réseau de forces virtuelles qui pourrait déployer une forme symbolique du sentiment ? L'automate écrivain ou le robot parlant peuvent produire des symboles discursifs. Seraient-ils capables également de produire des symboles présentationnels ? Rien ne s'y oppose a priori, si l'on extrapole le raisonnement de Langer – et à l'inverse, les chercheurs en robotique menant de telles recherches peuvent trouver, dans ses écrits, un argumentaire sur la danse plus souple que d'autres à manier pour asseoir leurs démarches. Ainsi, Margo K. Apostolos, qui travaille sur cette question de la possibilité pour un robot de « danser »,

⁵⁶⁴ www.blancali.com/fr/event/99/robot.

⁵⁶⁵ Voir Oriza Hirata, «Le théâtre et les robots», *Agôn* [En ligne], Entretiens, 2010.

n'hésite pas à prendre les écrits de la philosophe pour référents, dès lors qu'il s'agit de déterminer des critères. Dans un de ses articles, elle présente les choses de la manière suivante :

La philosophe de l'art Susanne Langer parle de la danse comme « d'une forme perceptible qui exprime la nature du sentiment humain – les rythmes et les articulations, les crises et les ruptures, la complexité et la richesse de ce qu'on appelle parfois la "vie intérieure" de l'homme, le flux de l'expérience directe ; la vie telle qu'elle est ressentie par les êtres vivants ». La danse est une expression du sentiment. Néanmoins, si le point de vue de Langer sur la danse est accepté, peut-être alors ne pouvons-nous pas dire d'un robot qu'il danse ; il serait alors préférable de dire qu'une machine (un robot) peut être programmé (se faire implanter une chorégraphie) de manière à ce qu'il donne l'impression de danser. Un robot est une machine mais les mouvements d'une machine ne doivent pas nécessairement être purement mécaniques ; ils peuvent de temps à autres être artistiques. Une autre question philosophique émerge à cet égard : sous quelles conditions un robot peut-il être considéré comme un objet esthétique ? Langer dit que « l'on conçoit la danse non plus comme un art plastique ou comme de la musique, ni comme la présentation d'une histoire, mais comme un jeu de Puissances rendues visibles. ». Les « puissances » dont Langer parle excèdent le simple effort physique ou la mécanique pure. La puissance créée dans la danse, en tant que forme esthétique, appartient au champ de la perception. C'est-à-dire que la notion de puissance virtuelle de Langer peut-être vue, mais pas saisie⁵⁶⁶.

Le premier point que soulève Apostolos quant à l'expression du sentiment, qui interdit selon elle de parler de danse pour les mouvements du robot, n'est en réalité pas un obstacle, dès lors que l'on garde en mémoire qu'il s'agit pour la danse d'exprimer une *idée de la structure du sentiment*, et non une émotion personnelle. Une fois cette difficulté levée, il reste un critère à remplir : le robot crée-t-il un « jeu de Puissances rendues visibles » ? Oui, probablement. La chercheuse souligne à cet endroit qu'il suffit, pour Langer, que le jeu de ces puissances soit perceptible, et non forcément réel – c'est-à-dire qu'il soit *virtuel*, au sens optique du terme – pour pouvoir dire que de la danse nous est présentée.

Il y a une limite, toutefois, aux capacités motrices des robots, qu'Apostolos explique en citant le paradoxe de Zénon, et qui en réfère au caractère discret du mouvement mécanique : le robot ne produit pas un mouvement continu, mais est animé point par point, selon les coordonnées successives que lui assigne le programme qui le gouverne (ou le « chorégraphie »). La perception d'un jeu de puissances virtuelles n'est possible qu'en raison des limites de notre appareil visuel, qui nous fait voir comme continu quelque chose qui ne l'est pas. Apostolos suivant Langer suppose que la danse est avant tout une affaire de perception. Dans ce cadre, le caractère discret ne pose pas donc de problème :

Le mouvement réel de la flèche de Zénon ne pourrait être appréhendé au moyen de la perception visuelle, puisqu'il existe apparemment un point limite à ce qui peut être saisi. Le chemin en apparence continu d'un mouvement, caractéristique d'un type de déplacement, n'est en réalité qu'une

⁵⁶⁶ Margo K. Apostolos, « Robot Choreography : The Paradox of Robot Motion », in *Leonardo*, Vol. 24 n°5 (1991), p. 551.

succession de points, états passés et présents. C'est grâce au processus visuel humain que le phénomène de mouvement est illusoirement identifié comme ayant une réalité en soi. [...] Le paradoxe du mouvement de Zénon ne devrait pas être perçu comme une question triviale. La continuité du mouvement est un problème de taille dans la société technologique actuelle – à la fois d'un point de vue mécanique et d'un point de vue artistique. Le paradoxe de la flèche demeure pertinent pour parler de la discontinuité du mouvement réel par rapport au mouvement imaginé⁵⁶⁷.

Il advient finalement pour le robot le même phénomène que pour la danse vue au cinéma : nous comblons les écarts entre les vingt-quatre images qui défilent dans la seconde. C'est donc une danse reconstituée, un jeu de puissances plus virtuel encore que celui qui apparaît sur le plateau, que nous avons l'illusion de percevoir sur l'écran – si les robots de Margo Apostolos ne dansent pas, alors le Gene Kelly de *Singin' in the Rain* ne danse pas non plus. Cependant, se placer du côté de l'illusion générée plutôt que du côté de la matière engagée pour examiner les processus à l'œuvre dans ce que nous percevons comme étant *de la danse*, autorise à considérer ces entités électroniques ou cinématographiques comme des danseurs, pourvu qu'ils nous prodiguent l'apparition de puissances recherchée.

La danse toutefois, n'est pas seulement perçue par la vision. Patrick Pavis, ainsi, met en avant l'empathie kinesthésique que nous pouvons développer face à la danse, qui passe par l'ensemble de l'appareil perceptif, et par la projection d'une partie de notre conscience dans le corps dansant :

[Le danseur] attire « en bloc » le corps du spectateur [...]. Sans le filet de sécurité d'un récit clairement établi, le spectateur « dansé » (c'est-à-dire touché par la grâce de la danse) est « tancé » au gré des flux de la danse sans pouvoir se soustraire de l'intensité énergétique du corps dansant. La perception du danseur est liée à l'image corporelle de l'observateur ; elle est avant tout motrice et kinesthésique (elle n'est pas narrative et codifiée, liée au déroulement linéaire du sens et de la fable, au déchiffrement des contenus figuratifs)⁵⁶⁸.

Pouvons-nous nous sentir dansés, « tancés » – autrement dit, ressentir jusqu'à nous, à travers nous, les puissances virtuelles créées – par le mouvement du robot ? Cette projection passe nécessairement par un anthropomorphisme à l'égard de la créature artificielle, mais ce n'est finalement pas l'obstacle le plus difficilement franchissable⁵⁶⁹. En revanche, au moment où nous serions à même de percevoir la discontinuité, l'illusion serait rompue.

Le problème de la discontinuité (le paradoxe de la flèche) et des effets qu'il produit sur la perception n'est pas seulement le problème du robot. Il est également celui de l'image, comme nous l'évoquions, et aussi celui de l'autre horizon du cyborg : l'avatar numérique. Les avatars numériques

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 551-552.

⁵⁶⁸ Patrick Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 119.

⁵⁶⁹ Voir à ce sujet Emmanuel Grimaud et Denis Vidal (dir.), *Robots étrangement humains*, *Gradhiva* n°15, 2012, en particulier sur l'*uncanny valley* de Masahiro Mori.

– comme le soulignait Blanca Li – sont partout, et font partie de notre vie quotidienne. Dans certains domaines, notamment le jeu vidéo, ils peuvent même être considérés comme une extension de notre corps biologique, rejoignant là la définition d'origine du cyborg :

Ce procédé restitue et dédouble notre corps de manière à ce qu'il soit, simultanément et de façon interconnectée, présent à deux endroits en même temps : le corps de la joueuse est à côté de l'écran d'ordinateur ou du téléviseur, mais son avatar, le « Je » [...], voyage à travers et dans les espaces virtuels du jeu qui s'ouvrent derrière le moniteur. [...] Il est important de dire, comme Erkki Huhtamo, que ces deux formes de subjectivité et de corporéité, la virtuelle et la physique, ne sont pas exclusives l'une de l'autre mais complémentaires. Le moniteur nous guide dans une interaction (perceptive et corporelle) avec l'ordinateur et, en tant que forme technologique de vision, il devient un constituant et une extension du corps ; il remplace notre corps, ou plutôt étend ses capacités et devient, à la fois, une représentation et une source d'expérience corporelle, créant ainsi une condition hybride qui entre en résonance avec celle du cyborg⁵⁷⁰.

L'organisme du joueur serait ainsi augmenté de son avatar numérique, qui lui permettrait de compléter ses capacités biologiques par une capacité d'interaction avec la réalité simulée par le jeu. Il n'y a alors « aucun joueur abstrait de l'interface et de l'univers du jeu : il y a une fusion des deux dans une activité de cyborg – composée de câbles, de machines, de codes et de chair⁵⁷¹ ».

Par le biais des commandes que le joueur manipule (sur la manette, ou plus généralement, l'interface) pour diriger son double numérique, se déploie un rapport manipulateur/manipulé entre corps biologique et double artificiel, réactualisant la figure tutélaire de la marionnette. Cette dernière, par ailleurs, n'est pas sans analogie, déjà, avec le cyborg tel qu'il fut conceptualisé dans la deuxième moitié du XX^e : lorsque Kleist avance que le marionnettiste ne peut réussir son exercice « qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, ou en d'autres mots, en *dansant*⁵⁷² », il pose les prémices d'une conception fusionnelle de leur relation, que Laban va pousser plus loin encore en invitant le danseur à fondre ces deux entités dans un même corps. Le corps-cyborg du joueur se présente, de cette manière, comme une réalisation de cette fusion entre manipulateur et manipulé, une extension des frontières de l'individu par une redéfinition de son organisme. Le joueur, tout comme le marionnettiste, projette dans la créature son propre savoir proprioceptif pour la diriger, et ensemble, ils ne font plus qu'un.

Cette projection peut être renforcée encore par les interfaces adjointes à la console : alors que la manette propose des commandes *symboliques* – c'est-à-dire des pressions de touches ou des combinaisons de pressions sur la manette *renvoyant conventionnellement* à des actions de l'avatar numérique –, les produits désignés par le terme de *natural user interfaces* viennent changer la

⁵⁷⁰ Marti Lahti, « As We Become Machines, Corporealized Pleasures in Video Games », in Mark J. P. Wolf and Bernard Perron (ed.), *The Video Game Theory Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 163-164.

⁵⁷¹ Jon Dovey et Helen Kennedy, cités dans Graeme Kirkpatrick, *Aesthetic Theory and the Video Game*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p. 150.

⁵⁷² Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*, trad. J. Outin, Paris, Editions Mille et une nuits, 2009, p. 11.

donne, en ajoutant à ces dernières des commandes *mimétiques* – l'action du joueur dans le salon renvoie alors à *la même action* de l'avatar dans l'univers simulé. Le plus emblématique de ces produits est sans doute le capteur Kinect, lancé par Microsoft en 2010 en complément de la console Xbox 360, et intégré à la nouvelle Xbox One. Kinect, grâce à une technologie de reconnaissance de mouvement, permet de reconnaître le corps dans son entier, et ce sans rien manipuler. L'« œil » de Kinect émet des infrarouges dans toutes les directions, infrarouges qui vont rebondir sur les objets de la pièce et identifier les corps présents. Sont ainsi transmis à chaque instant à la machine toutes les données relatives à la localisation des joueurs, à leur identité, et à leurs postures. Une innovation notable dans le domaine du jeu vidéo :

Finally, a change has come about which has affected up to the conception of games « grand public ». On the traces of the immense success of the Wii and the versions without traditional controller of the game *Guitar Hero*, Microsoft and Sony have joined the mêlée of the post-controller era in 2010 with the so-called « *natural user interfaces* ». With its numerous arbitrary symbols and its combinations for specialists, the traditional controller has been perceived as the relic of a past time. Breaking with tradition, Microsoft has launched its system Kinect with the slogan « *You are the controller* ». Kinect, which uses webcam technologies to detect the movements of players, was an instant success just as much among consumers as among professionals. [...]

Even though the « *natural interfaces* » might be an interesting development that could eventually affect the conception of games in a more radical way, it seems in the state it is in now that it will first and foremost bring complementary pleasures. Few games of great licenses serve themselves of these new control methods, and rather than being at the origin of a revolution, natural interfaces will probably coexist with the AAA format, which remains forever⁵⁷³.

Si les *hardcore gamers* privilégient toujours la manette et les interfaces symboliques – qui permettent de plus larges possibilités de jeu –, le grand public a quant à lui largement succombé aux charmes des *natural interfaces*, auxquelles on doit le succès de quelques franchises de jeux de danse (*Just Dance* (Ubisoft), *Dance Central* (Harmonix), la série « *Expérience* » développée par Ubisoft...). Se sont développées des façons de jouer inédites et immédiatement accessibles à tous, grâce aux commandes mimétiques.

Cette technologie de reconnaissance de mouvement, qui s'avère assez précise, a en effet intéressé dès le début les développeurs de jeux de danse : la finesse de la détection du corps et de ses mouvements permet de concevoir des jeux qui valideraient ou invalideraient les mouvements qu'un joueur reproduirait d'après une chorégraphie, ou d'après des exercices explicatifs. Le jeu semble ainsi se concentrer sur le corps réel du joueur, dans le salon. Grâce à la précision impartiale du capteur Kinect, le joueur assimilerait les postures et les enchaînements de telle ou telle danse, par la répétition, jusqu'à la parfaite correspondance des points-clés de son corps avec celui du

⁵⁷³ Simon Egenfeldt-Nielsen, Jonas Heide Smith, Susana Pajares Tosca, *Understanding Video Games, The Essential Introduction, Second Edition*, New York, Routledge, 2013, p. 111-112.

mouvement programmé, qui validerait ses efforts.

Cependant, ce n'est qu'en apparence que l'attention est portée sur le corps réel, et, comme dans tout jeu vidéo, le joueur demeure en réalité intimement connecté à son avatar numérique – c'est *lui* qui, finalement, doit triompher de la danse imposée, et non le corps de chair. Le joueur n'a d'yeux que pour cet autre moi, cet avatar dont il cherche par ses mouvements à améliorer la performance – cet avatar qui seul, dans l'environnement numérique, bénéficie d'un entourage de danseurs, d'une salle comble et de décors à couper le souffle. Le joueur réel, dans son salon, s'emploie activement par ses gesticulations à faire triompher son double. Ce décentrement de l'intérêt est plus patent encore quand le joueur est à la base un mauvais danseur : sa concentration sera alors entièrement tournée vers les mouvements affichés sur l'écran, et tous ses gestes ne seront que des opérations destinées à contrôler au mieux l'avatar virtuel, des gestes dont l'idée qu'ils soient dansés ne peut être envisagée tant ils sont focalisés sur la manipulation du double, à la manière d'un marionnettiste inexpérimenté. Les jeux Kinect ne proposent finalement rien de bien différent des jeux classiques, et sont dans leur droite ligne : le monde virtuel est celui qui, le temps du jeu, a le plus fort coefficient de réalité, et la plus forte valeur. Le corps dansant, ainsi, est plus que jamais cyborg, constitué d'organique et d'inorganique. Mais les ordres de priorité ont été bouleversés : ce n'est plus l'extension artificielle qui sert à augmenter l'organisme biologique, mais l'organisme qui se présente comme une adjonction au service de l'avatar. Le corps de chair n'est que *l'interface* entre la volonté du joueur et le monde simulé, et c'est de cette manière qu'il faut comprendre le slogan publicitaire de Kinect : « *You are the controller* » – sur le marché français : « La manette, c'est vous ».

C'est de la sorte, finalement, que *The Hip Hop Dance Experience*, *The Black Eyed Peas Experience* et autres « *Experience* » (Ubisoft), questionnent le plus pertinemment la danse : s'ils exhibent une conception discutable de la danse comme *chorégraphie*, suite de poses (de points-clés à atteindre) à enchaîner, ils manifestent surtout, de façon plus intéressante, l'aboutissement du corps-interface que nous évoquions précédemment, corps-surface de connexion entre la conscience du danseur (sa volonté, son savoir proprioceptif) et le royaume des puissances virtuelles. Par royaume de puissances virtuelles, il ne faut cependant plus entendre ici une illusion se déployant dans l'espace qui entoure le corps biologique du danseur, mais l'univers *simulé numériquement*.

On pourrait, à cet endroit, faire justement remarquer que le terme de « virtuel » désigne plusieurs choses différentes, qu'il ne faut pas confondre. Virtuel désigne d'abord ce qui est en puissance, en attente d'actualisation. Dans les écrits de Langer, le terme revendique une définition tirée de l'optique, désignant une illusion de la perception manifestant un intérêt réel pour la modélisation géométrique – et plus largement, pour la philosophe, pour la compréhension théorique. Dans le cas des environnements numériques, on pourrait trouver un éclairage sur le

virtuel dans une définition synthétique donnée par Timothy Binkley : « L'image digitale a une existence virtuelle. Elle est intangible et invisible, et pourtant nous pouvons la percevoir au moyen des portails d'interface qui changent son noyau numérique en représentations virtuelles⁵⁷⁴. » Ce qu'on appelle « réalité virtuelle » est un ensemble de données numériques – c'est-à-dire des informations résidant dans des séries de nombres, recalculées en permanence. Si le terme a commencé par désigner un type particulier d'environnement dans lequel l'opérateur était immergé via un casque et un gant, l'expression est maintenant plus généralement employée pour désigner les univers encodés et interactifs proposés notamment par les jeux vidéo.

S'il ne faut pas les confondre, ces usages ne sont toutefois pas sans rapport. La réalité virtuelle pourrait ainsi être également considérée comme un ensemble de virtualités, au premier sens du terme :

L'illusion est parfaite si, contrairement aux livres dont vous êtes le héros, vous pouvez réaliser des actes non prévus par le programme, voire des actes absurdes, mais dont l'environnement virtuel tirera les conséquences. Ainsi, il faut avoir l'illusion de la liberté pour avoir celle de la réalité. Illusion, parce qu'en un sens on peut penser que tous les actes sont prévus d'avance. Ce n'est cependant pas tout à fait vrai : en effet, le programme ne *prévoit* pas tous les choix possibles, et il n'a même pas besoin de le faire ; il se contente de calculer en temps opportun les fonctions qui associent à la variation d'un (ou de plusieurs) paramètre du comportement du sujet la variation d'un (ou de plusieurs) paramètre de ses représentations. [...]

Ce qui est prédéfini, ce n'est pas tant les choix eux-mêmes, que la relation entre les choix et leurs conséquences. Ainsi, en un sens nouveau, on peut dire que l'univers de la machine est virtuel, car il ne consiste pas en une association entre plusieurs séquences d'événements prédéfinis, mais plutôt en un ensemble de relations constantes entre des forces, des capacités, des tendances (les miennes, celles des objets, etc.), qui s'actualisent de manière variable au gré des événements et de leur composition. [...]

Ainsi, pour produire un effet de réalité, il faut construire un environnement dans lequel il est possible à chacun de définir un parcours singulier, virtuel en ce sens qu'il est une possibilité parmi d'autres d'usage des objets donnés dans l'univers perceptif. Chaque parcours d'un espace de possibilités définit une ligne de subjectivation, c'est-à-dire une manière singulière de s'engager dans son monde. C'est dans la mesure où on y est engagé, entouré de virtualités qui ne seront pas réalisées pour nous, que le monde de nos représentations apparaît comme réel, c'est-à-dire subsistant au-delà de la perception qu'on en a⁵⁷⁵.

L'impression qu'a le joueur d'avoir accès à une grande variété de chemins possibles est ce qui confère à l'univers son caractère de réalité. C'est, peut-être, l'aspect qui séduit le plus les chorégraphes contemporains s'intéressant aux environnements numériques : l'étonnant sentiment de *réalité* qui peut en découler, via l'impression que de nombreuses possibilités n'ont pas été exploitées dans cet univers simulé. Le recours au virtuel, ou la référence au jeu vidéo, joue ainsi ce rôle paradoxal de catalyseur d'effet de réel dans le spectacle. Alors que dans les années soixante

⁵⁷⁴ Timothy Binkley, « The Vitality of Digital Creation », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55 n°2, Perspective on the Arts and Technology (Spring 1997), p. 112.

⁵⁷⁵ Patrice Maniglier, « La liberté virtuelle », in Alain Badiou et al., *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003, p. 57-58.

apparaissait la notion de *performance*, insistant, littéralement, sur *l'action* – et retrouvant là l'étymologie d'*acteur*; le XXI^e a vu émerger une autre notion phare, signant une volonté réitérée de montrer que l'action sur scène se passe « pour de vrai » : *l'interactivité*. Le danseur/*performer* cherche à mettre en évidence la prégnance de ses actes sur son environnement, et à démontrer que ce dernier réagit en direct, en insistant sur la multitude de réactions possibles en fonction des variations qu'il opère. C'est, par exemple, le principe adopté par Lorena Dozio, qui a mené en 2011 dans le cadre du cycle *Transforme* dirigé par Myriam Gourfink (l'une des chorégraphes les plus au fait des questions technologiques) une expérimentation sur les détournements possibles de la technologie Kinect pour produire un environnement sonore capable de réagir à la variation des volumes d'air que le corps de la danseuse dessine en creux. C'est également ce que décrit Graeme Kirkpatrick de la direction prise par le chorégraphe Todor Todoroff :

Dans le travail du chorégraphe contemporain Todor Todoroff, par exemple, les danseurs portent sur leur corps – sur leurs bras et jambes – des instruments qui ressemblent à des manettes de jeux, et ces derniers rassemblent des données durant la danse (Chabot et Laloux, 2009). Ces données sont alimentées par des algorithmes qui contrôlent les projecteurs et les systèmes sonores, afin que la danse des corps produise non seulement l'apparence du corps du danseur mais aussi la musique et les images qui sont expressivement reliées à lui⁵⁷⁶.

Quand il n'y a pas recours à des technologies de reconnaissance de mouvement, la référence au jeu vidéo peut néanmoins signer une interactivité entre la danse déployée et l'espace-temps du spectacle, ce que l'on peut par exemple lire sur le site du collectif Speedbattles à propos de la pièce *Play*, chorégraphiée par Louis-Clément Da Costa et JOU :

Au XXI^e siècle, après une quarantaine d'année d'existence, l'industrie du jeu vidéo est devenue la plus rentable du secteur du divertissement. [...] Entre jeu et spectacle PLAY se réécrit partiellement à chaque représentation. Les joueurs-interprètes recomposent sans cesse l'espace pour découvrir à chaque fois de nouvelles possibilités. [...] Bienvenue dans un monde à géométrie très variable⁵⁷⁷.

Se trouve ici formulée l'utopie d'une scène présentant un monde « à géométrie très variable », aussi variable que dans la réalité, plutôt que fixé comme dans un spectacle. Les environnements numériques permettent ainsi aux artistes de réaliser un rêve que la scène théâtrale (dramatique ou chorégraphique) porte depuis longtemps : le rêve de l'effectivité, c'est-à-dire le désir de faire de la scène un espace possible pour des opérations ayant de véritables conséquences. On pourrait finalement voir, dans cette recherche d'effectivité au moyen des nouvelles technologies, une forme de nostalgie d'un passé mythique, l'expression du regret d'un temps où les hommes et la danse

⁵⁷⁶ Graeme Kirkpatrick, *Aesthetic Theory and the Video Game*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p. 148-149.

⁵⁷⁷ www.speedbattles.com

avaient une *efficacité magique* sur le monde. Notons, par ailleurs, que le terme de « réalité virtuelle » est employé, bien avant son acception numérique, par le premier chantre d'une efficacité rituelle du théâtre : Antonin Artaud. Ainsi peut-on lire que dans « Le théâtre alchimique » :

C'est que le théâtre comme l'alchimie est, quand on le considère dans son principe et souterrainement, attaché à un certain nombre de bases, qui sont les mêmes pour tous les arts, et qui visent dans le domaine spirituel et imaginaire à une efficacité analogue à celle qui, dans le domaine physique, permet de faire *réellement* de l'or. C'est que l'alchimie comme le théâtre sont des *arts* pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes.

Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux.

[...] Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage. Et cette perpétuelle allusion aux choses et au principe du théâtre que l'on trouve dans à peu près tous les livres alchimiques, doit être entendue comme le sentiment (dont les alchimistes ont la plus extrême conscience) de l'identité qui existe entre le plan sur lequel évoluent les personnages, les objets, les images, et d'une manière générale tout ce qui constitue la *réalité virtuelle* du théâtre, et le plan purement supposé et illusoire sur lequel évoluent les symboles de l'alchimie⁵⁷⁸.

L'usage des technologies numériques permet ainsi de mettre en scène le phantasme de l'efficacité rituelle perdue de la danse, de son pouvoir concret de manipuler ces forces invisibles tapies dans l'obscurité, et qui affleurent « comme des dauphins » à la surface du réel. L'interactivité est, de ce fait, une vieille notion que la technologie vient parer de nouveaux atours et d'un nouveau vocabulaire. La réalité virtuelle, au sens contemporain et au sens artaldien, se présente comme un monde que le sentiment d'un champ de possibilités non arpenté vient doter de texture, et dont la réactivité nourrit le phantasme d'un Double de la réalité matérielle, un monde de forces immatérielles sur lesquelles la danse, le rituel et les opérations du *gamer* ont un pouvoir effectif.

Se dessine ici une première connexion avec les puissances virtuelles que Langer décèle à l'œuvre dans la danse, et l'on voit bien que, si les différentes notions de « virtuel » évoquées ne recourent pas les mêmes significations, elles puisent cependant dans un fonds commun. Langer élabore son concept bien avant que la technologie numérique exauce sur scène les rêves secrets de rituels anciens. Par le biais du concept physique dont elle s'inspire, il y a pourtant dans ses écrits des prémices d'une pensée de la danse que la philosophe elle-même ne pouvait imaginer. Pour commencer, le « virtuel » de l'optique n'est pas sans lien avec l'acception philosophique du terme : si la virtualité comprise comme puissance non (encore) actualisée trouve son efficacité « comme moteur de l'action, comme potentiel qu'il n'y aurait plus à opposer au réel⁵⁷⁹ », c'est comme moteur, en quelque sorte, de la perception, que le virtuel serait employé en optique. On pourrait ainsi dire

⁵⁷⁸ « Le théâtre alchimique » in Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 2004, p. 73-75.

⁵⁷⁹ Gilles Benham, « Aspects et enjeux philosophiques du virtuel », in Sylvain Missonnier et Hubert Lisandre (dir.), *Le Virtuel, présence de l'absent*, Paris, Editions EDK, 2003, p. 24.

que « dans une certaine mesure, la notion de virtuel est pour la science physique une nécessité logique permettant de calculer la trajectoire dans le réel des rayons lumineux après réflexion sur la surface du miroir. Le virtuel est là pour en inférer le chemin du réel. [...] C'est dire que le virtuel est par essence un phénomène psychique, voire un phénomène qui psychise le réel⁵⁸⁰ ».

Phénomène qui psychise la réalité, et qui génère ce que l'on appelle des *effets de réel* – ou des illusions –, le virtuel au sens optique, utilisé par Langer, trouve des résonances fines avec le vieux concept philosophique. Ce n'est cependant pas là que se trouve le principal intérêt de son emploi, et de sa réactualisation dans le cadre des technologies numériques. En effet, il est plus intéressant, encore, de garder en tête que les éléments virtuels de la physique ne sont pris en considération qu'à une fin : *leur utilité pour le calcul*. Autrement dit, ils ont un intérêt pour la modélisation, la traduction numérique à des fins prédictives du chemin des rayons lumineux. Langer, lorsqu'elle adapte ce concept à sa philosophie de l'art, garde cette idée d'une capacité à modéliser : un danseur pourrait ainsi se modéliser comme un mobile dans un champ de forces extravagantes (anti-gravitationnelles, ou tourbillonnantes, par exemple). C'est ainsi que la danse peut se concevoir comme la création d'un « royaume de puissances virtuelles ». Une danse « parfaite » serait alors l'illusion complète d'un champ de forces qui n'existe pas réellement, et qui semble pourtant animer l'espace dans lequel le danseur se meut.

Cette illusion parfaite est possible dans les environnements numériques. Il est en effet possible d'entrer dans les logiciels de simulation des fonctions (modélisant des forces) qui dirigeront le mouvement de l'avatar ou l'objet créé, dont on aura auparavant modélisé les propriétés physiques. C'est ce qu'explique Timothy Binkley⁵⁸¹ :

En plus des images virtuelles [...], il est également possible de faire apparaître des objets qui sont décrits par leurs propriétés « physiques » virtuelles, comme leur hauteur, leur poids et leur couleur. Il y a bien des manières de les spécifier davantage, en les associant avec des formules mathématiques ou des instructions algorithmiques qui disent à l'ordinateur comment les générer. Des géographies fantastiques aussi bien que familières peuvent être créées de manière algorithmique à partir d'instructions générales plutôt qu'en spécifiant chaque composant séparément, comme un paysagiste le fait. Les plantes peuvent pousser dans l'ordinateur sur la base de paramètres établis par l'artiste au lieu d'être peintes méticuleusement feuille après feuille. Et les animaux peuvent évoluer à partir d'informations génétiques virtuelles au lieu d'être dessinés selon leurs traits physiques individuels⁵⁸².

On peut faire de même pour un danseur numérique : après avoir décidé de ses caractéristiques, il suffit de lui appliquer toutes les puissances *virtuelles* que l'on veut – virtuelles au sens de

⁵⁸⁰ Pierre Delion, « Tex Avery : le grand maître du virtuel. Angoisses archaïques et images motrices » in Sylvain Missonnier et Hubert Lisandre (dir.), *Le Virtuel, présence de l'absent*, *ibid.*, p. 182.

⁵⁸¹ Si l'article date de 1997, et est donc relativement ancien à l'aune des évolutions des technologies numériques, le procédé décrit n'a pour autant pas changé dans ses principes.

⁵⁸² Timothy Binkley, « The Vitality of Digital Creation », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55 n°2, Perspective on the Arts and Technology (Spring 1997), p. 113

commandes illusoires du mouvement, mais aussi au sens de données numériques. La réalité virtuelle permet ainsi de ne plus distinguer entre forces réelles dont il faudrait s'affranchir pour créer l'apparition de la danse, et forces fictives dont il faudrait donner l'illusion. Tout, au cœur de la simulation, est également série de nombres, gommant ainsi toute différence de *nature*.

Cette indistinction, dans la modélisation, entre forces illusoires et forces réelles – adjectifs qui, dans ce contexte, n'ont plus aucune signification –, est une autre source d'intérêt pour la danse, ouvrant des pistes encore plus troublantes, peut-être, que la première. Le précurseur de ces tentatives de croisement entre scène et réalité virtuelle est – comme dans bien d'autres domaines – Cunningham, via ses logiciels LifeForms et Character Studio. L'artiste, à propos de sa création *Biped* (1999) dans laquelle les danseurs de chair côtoient les danseurs de pixels, s'amuse de cette mise à niveau, et du fait qu'une force comme la gravité doive être *créée* exactement comme n'importe quelle force motrice imaginée par le chorégraphe :

J'ai souhaité que les danseurs virtuels semblent obéir aux lois du monde physique, autrement dit qu'ils se meuvent en rapport avec la gravité. Et le rendu de la gravité, l'impression du poids, c'est un sacré problème pour les logiciels de simulation ! Vous voyez donc les danseurs virtuels verticaux, en référence à un sol, sauf que c'est un sol imaginaire, non représenté. Ils bougent en 3D dans un espace illimité. C'est plus troublant que si on avait reconstitué un quelconque cadre spatial⁵⁸³.

Le fait que le danseur numérique puisse se mouvoir selon des forces *virtuelles* auquel il se soumet entièrement rejoint, comme nous le disions, le rêve de méduse de Valéry. Ce sont des créatures qui n'ont, « dans leur corps de cristal élastique, point d'os, point d'articulations, de liaisons invariables, de segments que l'on puisse compter... » Leur environnement est, de même, « un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers où l'on veut ». Le danseur numérique et son environnement sont en effet « faits du même bois », de la même *texture*, constituée de série de nombres, et s'effacent et émergent naturellement l'un de l'autre, l'un dans l'autre⁵⁸⁴. Ils n'ont pour limites que celles dictées par les fonctions que l'on décide d'entrer dans le simulateur. Dans le cas du jeu vidéo, c'est dans cette puissance de calcul que réside, comme le soulignait Patrice Maniglier, l'élément essentiel de l'interactivité, la variable d'entrée étant donnée par le joueur : le programme calcule « en temps opportun les fonctions qui associent à la variation d'un (ou de plusieurs) paramètre du comportement du sujet la variation d'un (ou de plusieurs) paramètre de ses représentations. » Il en est de même pour l'animateur d'un danseur numérique : il entrera des paramètres que les fonctions programmées interpréteront dans une forme mouvante

⁵⁸³ Merce Cunningham, « Piéger l'inédit, de Life Forms à Character Studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur », entretien avec Annie Suquet, in *Danse et nouvelles technologies, Nouvelles de danse* 40/41, automne-hiver 1999, p. 111.

⁵⁸⁴ Ces propriétés sont exemplairement illustrées par le projet de Daniel Franke et Cedric Kiefer, *Unnamed Soundsculpture* (2012), réalisé à l'aide de la technologie Kinect.

donnée à voir dans la réalité virtuelle. Remarquons, à cet endroit, que l'avatar numérique qui se meut, voire *danse* dans l'environnement virtuel, résout un des problèmes qui se posait aux robots : la discrétisation du mouvement. En effet, tandis que les robots « sont souvent programmés pour un contrôle point par point, de manière à relier une série de points dans l'espace⁵⁸⁵ », faisant de la continuité de la force motrice qui les dirige une illusion de la perception, les avatars ne sont pas soumis à cette limitation : ils ne sont pas animés point par point, mais astreints à une fonction continue (c'est-à-dire capable de calculer n'importe quel point intermédiaire).

Cependant, la réception de ces technologies est en réalité plus complexe. Si Cunningham revendiquait bien « une autonomie réciproque⁵⁸⁶ » pour les danseurs virtuels et réels, et si les possibilités techniques permettent aujourd'hui de créer des objets toujours plus performants, moins fatigués, voire plus surprenants que des interprètes réels, cette prise d'autonomie n'est pourtant pas la direction privilégiée, tant par le milieu chorégraphique que par l'industrie du divertissement. Ainsi, les technologies de reconnaissance de mouvement (comme le capteur Kinect, mais aussi les procédés de *motion capture* utilisés dans l'industrie cinématographique) refusent cette docilité du corps numérique à des forces modélisées par des fonctions, pour retrouver une animation point par point (ici, image par image). Ces technologies opèrent, à une fréquence élevée, un relevé de toutes les coordonnées du corps de l'individu, et chacun de ses mouvements est alors traduit par le même mouvement, à l'écran, du corps simulé.

Pourquoi un tel attachement aux corps matériels, quand les substituts numériques sont en mesure de s'affranchir de toutes les anciennes contraintes ? Le chercheur en cinéma Scott Bukatman propose une piste d'explication dans un article critique sur le genre du film de super-héros – un genre qui, pour lui, se rapproche du *musical* dans son intérêt pour le corps et le mouvement. Dans la plupart des films contemporains, le moment de l'exploit du super-héros s'accompagne d'une substitution, conçue pour être la plus indétectable possible : celle du corps de l'acteur par son avatar numérique, qui seul sera capable de bondir ou de voler. Pour l'œil averti de Bukatman, néanmoins, cette substitution est criante, et le corps digital montre de manière gênante une absence de prise à la gravité :

Aussi laissez-moi vous parler un autre genre et porter à votre considération la surprenante danse de Fred Astaire dans *Royal Wedding* (Stanley Donen, 1951), celle dans laquelle, comme Spider-Man, il grimpe sur un mur. En n'employant rien d'autre qu'un plateau tournant sur laquelle était montée une caméra, la scène produit l'illusion qu'Astaire escalade le mur en dansant, parcourt le plafond de long en large, redescend à nouveau, le tout en une seule prise, glorieuse et vertigineuse. [...] Nous sommes mis face à un corps qui transcende les limites corporelles, défie la gravité, se moque du réel. Il est plus léger que l'air, libéré des contraintes de la Terre. Mais [...] il s'agit résolument d'un corps

⁵⁸⁵ Margo K. Apostolos, « Robot Choreography : The Paradox of Robot Motion », *op. cit.*, p. 550.

⁵⁸⁶ Merce Cunningham, « Piéger l'inédit, de Life Forms à Character Studio : un entretien avec Merce Cunningham à propos d'ordinateur », *op. cit.*, p. 112.

dans l'espace, d'un corps qui appartient à l'espace qu'il maîtrise. Nous regardons un corps passer d'un état prosaïque et inexpressif, dans lequel il est contraint par les lois de la gravité, à l'exubérance merveilleuse et profondément expressive d'un nouvel amour. Dans *Spider-Man 2*, par opposition, nous avons rencontré « des corps » dans l'« espace » – un phénomène généré par ordinateur. La séquence nous donne une corporéité sans corpus. [...] [Le film de super-héros] ne s'adresse à rien d'autre qu'à sa propre efficacité cinématique. En ôtant le corps de l'espace, c'est le sens – le sens vécu – qui est retiré du corps. [...]

En l'absence de corps « réel », le super-héros au cinéma devient une incarnation de la technologie électronique – un être digital qui incarne le fait d'être digital. Ce n'est pas un hasard si la vague des films de super-héros a suivi le développement de technologies d'effets visuels toujours plus convaincantes. Quelle que soit leur nature dans le scénario, ce sont des corps nouvellement adéquats aux conditions malléables de la culture digitale. Pris de la manière la plus radicale, on pourrait dire qu'ils captent et communiquent le sentiment que les corps ne sont pas plus inviolés que toute autre forme d'information codée⁵⁸⁷.

Le milieu chorégraphique n'est à ce titre pas différent du public et des critiques de cinéma, et reste encore largement attaché à la pesanteur du corps humain. D'une certaine manière, la perfection kinétique de l'avatar numérique éveille la suspicion, peut-être par peur de ce sentiment troublant d'un corps « pas plus inviolé que n'importe quelle autre forme d'information encodée ». La danse – et le cinéma – refusent encore les entités-méduses, pour privilégier la semblance d'inertie organique, cette inertie même que l'apparition des puissances virtuelles de la danse est pourtant censée effacer.

⁵⁸⁷ Scott Bukatman, « Why I Hate Superhero Movies », in *Cinema Journal*, Vol. 50, N°3, Spring 2011, p. 120-121.

d) Effacements et résistances

Susanne Langer s'est largement vue reprocher, par ses détracteurs⁵⁸⁸, son manque de considération pour le corps, n'attachant, selon eux, que trop d'importance à l'image dynamique créée. On lui a ainsi reproché d'avoir inspiré une génération de danseurs froids, sans « chair », dévoués entièrement à l'illusion des puissances virtuelles par le mouvement. La philosophe ne nie pas les efforts fournis pour danser, seulement, elle les interprète comme des efforts pour créer quelque chose qui prendra corps hors de soi. Si nous la suivons entièrement sur ce terrain, il convient toutefois de contextualiser sa pensée⁵⁸⁹, et de souligner qu'elle s'est aussi développée contre certaines tendances de la danse qui lui était contemporaine, en particulier contre celles visant à donner toute suprématie à l'expression personnelle – d'où ses tirades pour remettre à sa place dans l'histoire de la danse la forme du solo, plébiscitée par la danse moderne. De ce fait, elle insiste beaucoup sur les points qui la démarquent de la tradition de pensée contre laquelle elle s'érige, quitte à en omettre d'autres, pourtant aussi dignes d'intérêt.

En particulier, son insistance sur la danse comme création, apparition de puissances virtuelles, lui fait délaissier l'examen des moyens et des conditions à réunir pour produire cette illusion. C'est ce que nous avons tenté d'analyser par *l'entrée en danse*, qui nous amenait à conclure que la danse se manifestait en général de manière intermittente, aux moments précis où *le corps disparaissait*. En poussant plus loin l'investigation sur les domaines dont la spécialité passe justement pour être l'affranchissement du corps biologique – au premier rang desquels se trouvent les technologies numériques –, et en examinant les possibilités de danse – au sens de création d'image dynamique – qu'ils recèlent, nous constatons que le libre jeu des puissances virtuelles n'est finalement pas ce qui est en premier recherché pour donner l'illusion de la danse. Les infinies possibilités de mouvements de ces créatures artificielles sont souvent tempérées par l'injection d'imperfections charnelles (comme leur pesanteur, par exemple, dans le cas de *Biped*) ; cela, probablement, afin de retarder l'inquiétante étrangeté qui ne manquera pas de surgir de danseurs trop parfaits – l'automate de Coppélius, dans *L'homme au sable* de Hoffmann, révèle en partie sa nature dans une valse trop bien exécutée... Ces considérations nous mènent à penser que si la danse est apparition de puissances virtuelles, elle doit, pour être perçue comme telle, donner aussi à voir le régime ordinaire des puissances réelles auxquelles elle n'obéira plus. Autrement dit, elle ne peut simplement déployer des flux au sein d'un espace dans lequel les corps se sont fondus, mais doit exhiber également *l'acte de disparition* de ces corps – et même, peut-être, ménager leur réapparition

⁵⁸⁸ Voir Partie I 3) c).

⁵⁸⁹ Voir Partie I 3) b).

ponctuelle, pour nous rappeler le caractère *virtuel* des courants qui façonnent l'image dynamique. La danse ainsi se présente comme un art du différentiel, ménageant, plus encore que l'apparition de puissances virtuelles, la vision de leur *écart* avec les forces physiques ordinaires.

L'acte de disparition du corps, et de sa fusion dans autre chose – dans un corps collectif dont il n'est plus qu'une cellule, dans l'organisme double né du couple, dans ses extensions textiles, mécaniques ou numériques, ou dans l'espace tout entier – peut être montré sous plusieurs modalités, que chaque courant artistique a différemment expérimenté. Dans le butô, par exemple, il prend place d'élément fondateur, central dans toutes les démarches chorégraphiques des artistes qui s'en revendiquent. Le butô reprend le maquillage blanc des traditions de kabuki, et la page vierge qu'il fait du visage. Il étend ce maquillage à l'ensemble du corps, dénudé, et ce dernier ne cesse alors d'interroger ses limites, passant par des états que l'on pourrait qualifier, par la gestuelle qu'ils déploient et l'imaginaire auquel ils se réfèrent, de tantôt infantile, animal, végétal ou minéral – comme si le danseur retraçait tout à la fois ontogenèse et phylogenèse. Arthur Danto, face aux premières manifestations de ces danses d'un genre nouveau, dans les années soixante, réagit en ces termes :

J'ai eu l'occasion de voir un documentaire remarquable sur le Butoh dû à l'artiste vidéo américain Edin Velez, et j'ai été subjugué. L'art du Butoh semble entrer en contact avec la pensée et le sentiment humains à un niveau plus profond que celui sur lequel agit la culture, là où les significations humaines les plus primordiales poussent ses exécutants à trouver des moyens pour les incarner. [...]

Il me semble que ce qui se rapproche le plus de l'esprit du Butoh dans l'art occidental, est une action hors scène des *Bacchantes* d'Euripide : lors de la fête en l'honneur de Dionysos, hors des murs de Thèbes, une femme qui croit avoir participé à la mise à mort d'un lion des montagnes réalise qu'elle a dépecé son fils, le roi Penthée, membre par membre, et qu'elle tient entre ses mains sa tête sanguinolente, qu'elle avait prise pour un trophée⁵⁹⁰.

L'impression est juste : le butô est bien une danse du démembrement, c'est-à-dire une danse où l'on détourne, écartèle et bouleverse les traditionnels agencements du corps – expérimentations chorégraphiques menées, on le dit souvent, suite au trauma de la bombe atomique, mais aussi suite aux lectures inspirantes d'Artaud, Bataille et Genêt. Les chorégraphes s'en revendiquant n'ont de cesse, avant tout, de renouveler l'acte de disparition du corps, et de chercher les limbes vers lesquelles il migre une fois évanoui.

Lorsque le mouvement dansé se donne à voir sur scène ou à l'écran, et qu'il est ainsi intégré à un ensemble – complexe de danse, installation plastique, œuvre dramatique, cinématographique, ou de « dramaturgies plurielles » – qui déploie un réseau de signes⁵⁹¹ dont l'orientation générale est décidée par l' (les) artiste(s) qui en est(ont) l'(les) auteur(s), il apporte ses propres signes, et enrichit

⁵⁹⁰ Arthur Danto, *La Madone du futur*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2003, p. 169-170.

⁵⁹¹ Voir notamment Patrick Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012.

le tableau général de l'œuvre d'éléments allant dans le sens voulu. Cela (nous avons largement insisté sur ce point) ne veut pas dire que la danse est *signifiante* – hormis, bien sûr, dans le cas la pantomime, du *bharata natyam*, de la danse classique khmer, ou d'autres danses possédant un lexique, voire une grammaire gestuelle – mais qu'elle enrichit, de la même manière que la lumière, la scénographie, le costume, la diction adoptée pour certains textes, le dispositif spectaculaire, le positionnement des interprètes dans l'espace, ou d'autres partis pris de mise en scène, l'éventail de signes disponibles pour construire la dramaturgie de l'ensemble, ou celle d'un morceau/fragment/scène en particulier. Le mouvement dansé (c'est-à-dire la danse extraite du tableau général des signes, symbole de danse ou complexe de danse, auquel elle participe) peut ainsi développer des motifs qui concourront à la teneur de l'œuvre, ou encore déployer un réseau de puissances virtuelles qui, par ses propriétés (anti-gravité, ou gravité accentuée, attractions et répulsions – entre différents corps ou au sein du même corps –, tourbillons d'une mécanique des fluides inédite, forces de frottement nouvelles, etc.), teintera la séquence dans laquelle il s'inscrit d'une couleur⁵⁹² particulière – entrera en résonance avec une structure spécifique du sentiment. A cela, s'ajoute encore autre chose : l'acte de disparition du corps. Selon s'il est facilement accompli, ou avec quelques difficultés au contraire, s'il est partiel, définitif, ou seulement provisoire, à chaque fois la danse se dotera d'une teneur différente. La manière dont le corps disparaît ou résiste aux puissances virtuelles est un élément dramaturgique qui, en plus du royaume de puissances virtuelles en lui-même, peut aussi s'inscrire dans le réseau de signes mis en place sur scène.

Prenons, pour illustrer ces différents opérateurs symboliques mis en branle par la danse (motifs, puissances virtuelles, et disparition, persistance ou résurgence du corps) un cas qui nous semble particulièrement probant : l'érotisme. Si la danse, dans bien des contextes, trouve sa raison d'être dans sa charge érotique – « le monde du rêve est une fabrique de forces érotiques », rappelle Langer –, cette charge n'est pourtant que peu étudiée, comme le déplore Philippe Verrièle dans l'ouvrage qu'il lui consacre⁵⁹³. L'érotisme est cependant un bon exemple, car une danse peut être ressentie comme érotique de plusieurs façons, qui traduisent différemment l'impact symbolique des éléments que nous répertorions. Qu'est-ce qu'une danse *érotique* ? Ou plutôt, comment cette impression est-elle produite pour les spectateurs ?

Elle peut, dans un premier temps, être produite par la qualité des forces virtuelles créées. Ainsi, une construction rythmique de la danse faite de flux et de reflux, par exemple, pourra résonner avec la manière dont l'organisme ressent l'influx sexuel. Cela sera encore plus probant si, par exemple, la chorégraphie vise à remplir l'espace de forces d'attractions qui, immanquablement,

⁵⁹² Sans nous étendre sur ce point, notons d'ailleurs que les couleurs sont souvent associées aux traditions de transe (tarentelle, *gnaoua lila*), correspondant à un mode de la danse, et désignant une forme différente de l'affect/affection.

⁵⁹³ Philippe Verrièle, *La Muse de mauvaise réputation, Danse et érotisme*, Paris, La Musardine, 2006.

renvoient à la structure dynamique du désir. On peut voir de tels déploiements dans beaucoup d'œuvres de Jiri Kylian, et en particulier, dans *Petite Mort* (1992). La danse construite par chacun des couples s'égrène comme dans un souffle qui s'accélère, une course fluide vers un point que le pas-de-deux, s'interrompant toujours, n'atteint jamais. Le centre de gravité du couple se pose à un point relativement fixe, à partir desquels les lignes jaillissent et se rétractent, s'enroulent et se dévident. Kylian ajoute, à cette qualité du réseau de puissances virtuelles qu'il met en place par sa chorégraphie, d'autres éléments qui concourront à la dramaturgie de l'ensemble. Tout, ainsi, travaillera de concert pour produire l'impression générale : les costumes évoquant des sous-vêtements XVIII^e, les épées que les danseurs manipulent lors d'une séquence, la formation en couples⁵⁹⁴, et les brèves poses contractées que Kylian fait adopter passagèrement dans la danse, véritables *Pathosformeln* du désir et du plaisir... L'œuvre délivre une *idée* de l'érotisme, sans être en aucun cas une érotisation directe du corps des danseurs, et l'expression de cette idée passe avant tout par la création d'un champ dynamique de puissances virtuelles structuré à son image.

On retrouve également cette *expression logique* – comme le formulerait Langer – du désir dans un des ballets les plus emblématiques du XX^e : le *Boléro* (1960) de Maurice Béjart, sur la musique de Ravel. Le contenu narratif du ballet d'origine de Bronislava Nijinska, dont il s'inspire, est par ailleurs explicite : une femme entre dans une taverne, et attire les regards concupiscent des hommes présents en dansant sur une table. Béjart épure le ballet de son anecdote, pour n'en garder que le thème, qu'il choisit de mettre en scène par la danse d'une femme (ou d'un homme) sur une immense table ronde, entourée d'un cercle d'hommes qui vont progressivement s'animer et converger vers elle (ou lui). Le motif circulaire permet de travailler sur la création de forces centripètes⁵⁹⁵ que nous avons déjà signalées comme étant chargées d'une forte teneur symbolique érotique. Mais si l'espace est ainsi tendu des forces du désir, rien d'autre que *l'idée* n'en est incarné dans le ballet, selon Philippe Verrièle :

Certes dans le *Boléro* (1960), la pulsation vitale de la musique est le symbole clair de la montée du désir sexuel des hommes. [...] Il affirme la dimension sexuelle mais, dans le même mouvement, procède à une sorte de sublimation. Il s'agit à la fois d'une désérotisation, parce que ce que l'anecdote pouvait avoir de scabreux est gommé en même temps que toute couleur locale, et d'une resexualisation du sujet, parce que la dynamique sexuelle explique toute la pièce, quelle que soit la distribution... [...]

C'est le sexe comme idée que Béjart a mis au cœur de ses pièces mais ni le trouble, ni l'excès du désir ou un quelconque naturalisme du désir ou de la chose sexuelle⁵⁹⁶.

Outre cette *expression logique* de l'érotisme par les tensions innervant l'espace remodelé par

⁵⁹⁴ La danse à deux (dont la danse en couple ou le pas-de-deux) est en soi un motif qui mériterait une étude détaillée.

⁵⁹⁵ Voir Partie III-1 2) a).

⁵⁹⁶ Philippe Verrièle, *La Muse de mauvaise réputation*, op. cit., p. 106-110.

la danse, il est possible, lorsque l'on répertorie les tours dont se pare la montée du désir par le mouvement dansé, de relever une deuxième voie. Si les forces virtuelles peuvent donner à voir l'idée de la tension sexuelle par les flux dont elles quadrillent la scène, elles peuvent également repolariser les corps dansants, et les transformer en êtres à la cartographie redessinée par des puissances nouvelles – ces « centres de forces vitales » apparaissant par la grâce de la danse. Il y a ainsi des centres moteurs, d'où rayonnent l'ensemble des champs de forces nouveaux, qui sont plus spécifiquement rapportés au caractère érotique d'une danse. Le premier de ces pôles qui semblent animés d'une volonté propre, qui semblent transformer le corps en matière soumise à leur seule loi, est bien sûr le bassin. Les mouvements de bassin et les déhanchés sont directement associés à l'érotisme, jusqu'à fonctionner comme signal dans le cadre de la danse sociale. Ils donnent à voir des puissances virtuelles concentrées en un endroit, qui créent en conséquence, en surimpression de l'organisme réel, une *image* de corps, un corps-phantasme dont le principe moteur se logerait uniquement au creux des reins.

Si le bassin apparaît comme le centre le plus évident de la sexualité suggérée par la danse, il n'en est pas le seul pôle, et il y a dans certaines formes artistiques, où le déhanché est proscrit, des points de convergence alternatifs, qui viennent de la même manière restructurer virtuellement le corps. On pourrait souligner de la sorte, dans le kabuki, la nuque, délicatement dégagée par le kimono, et qui ploie selon les vents imaginaires du désir. La danse classique occidentale réserve à son tour un « centre de force vitale » dont elle tire tout son aura sexuel : le pied. Il y a dans la tradition du ballet un réel fétichisme du pied, renforcé par l'usage de la pointe – qui ponctue comme une virgule la ligne de la jambe, et dont le cou-de-pied doit être le plus proéminent possible :

La pointe évoque la légèreté, mais fonctionne aussi comme une métonymie : la danseuse est la pointe, réunissant en une chaussure phallique l'idée de la femme et celle du danger. Les remarques abondent, tout au long des critiques du XIX^e siècle et chez Théophile Gautier notamment, sur le caractère acéré et aigu de ces pieds de satin. [...] On peut simplement rappeler que l'ultime du talon aiguille se nomme chez les fétichistes « *ballet boots* ». Il s'agit de bottines qui ne laissent plus reposer les pieds, d'un côté, que sur l'extrémité des orteils – exactement comme les pointes des danseuses – et de l'autre, sur un talon d'une hauteur parfaitement vertigineuse puisque égale à la longueur même de la semelle⁵⁹⁷.

Cette tendance au cou-de-pied proéminent, renforçant le caractère phallique de la pointe, s'est par ailleurs particulièrement développée au XX^e siècle – la morphologie des danseuses classiques a beaucoup changé en cent ans, éliminant de plus en plus la chair du corps, mais exacerbant ses potentialités symboliques. La chorégraphie réserve d'ailleurs quelques usages explicites de cette repolarisation fétichiste du corps, dès lors que son livret l'autorise à illustrer sciemment un érotisme discret : c'est le cas dans la variation demeurée célèbre du ballet *La*

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 189-190.

Esmeralda (1844) de Jules Perrot, exécutée dans beaucoup de concours. Cette minute trente dansée avec un tambourin est censée constituer un moment enjôleur, qui commence par un très agressif échappé à la seconde – le pas qui fait le plus ressortir les cous-de-pied. On peut, de même, relever la variation de Kitri du troisième acte de *Don Quichotte* (1869) de Marius Petipa, qui elle aussi fait la part belle à l'échappée. Elle se termine surtout par une très coquine diagonale de pas de cheval, où la danseuse, demeurant sur pointes tout du long, exhibe la perfection de ses pieds tour à tour, les tournant audacieusement en-dehors, dévoilant leur plante.

Dans les deux cas de figure que nous venons d'évoquer (repolarisation de l'espace, repolarisation du corps), le jeu des puissances virtuelles s'affiche complètement, et c'est par lui que l'érotisme – son idée – est suggéré. Un troisième cas de figure doit maintenant être mentionné, le plus courant, peut-être, de la danse dite « érotique » : celui où le corps résiste à sa dissolution dans le courant des forces motrices, où il persiste à ne pas se faire oublier. On ne voit plus alors uniquement l'image dynamique de la danse, mais une chair trouble-fête qui aurait dû disparaître et saute d'autant plus aux yeux, une chair qui *trouble* littéralement la perception du mouvement dansé. On peut se souvenir, pour mieux comprendre ce troisième cas, des propos d'Alain Masson à propos de Cyd Charisse : « elle restera donc une médiocre ballerine, quoi qu'on prétende parfois, parce que ses mouvements ne quittent pas son corps. » La danse de Cyd Charisse, ainsi, est érotique⁵⁹⁸, parce qu'elle échoue à être complètement de la danse, c'est-à-dire que le jeu des puissances virtuelles est troublé par un corps qu'on ne peut s'empêcher de voir. Dans *Imitation of Life* (1959) de Douglas Sirk, la mise en évidence de l'érotisme – voire de la vulgarité – qui naît de la danse mal exécutée va beaucoup plus loin, et joue un rôle à l'intérieur de la narration : Sarah Jane, le personnage en rébellion contre sa famille, se fait embaucher comme danseuse dans un club, poussant aussi loin que possible le rejet de sa bonne éducation. On la voit, au cours d'une scène, interpréter un numéro sans grâce devant une assistance masculine fascinée. La provocation aurait été moins grande si Sarah Jane avait bien dansé... Cette exhibition paradoxale du corps est, d'une certaine manière, le principe même du peep-show, ou des numéros de strip-tease : pour que l'effeuillage réalise sa fin, il faut que la femme ne soit pas trop bonne danseuse. En terme d'efficacité érotique, il est ainsi probable que bien des hommes préfèrent les déhanchés approximatifs de non-professionnelles aux mouvements parfaits des danseuses de cabarets comme le Crazy Horse. Il y a, dans ces cas, une exhibition du corps renforcée par le fait que l'on ne devrait pas, normalement, le voir autant (si les gestes avaient été bien exécutés, s'ils avaient bien empli l'espace et repolarisé la géographie corporelle par les puissances virtuelles générées). La danse, dans le strip-tease, trouve paradoxalement un rôle

⁵⁹⁸ Notons au passage qu'une des performances les plus mémorables de la danseuse est son apparition dans le ballet de *Singin' in the Rain*, « Broadway Melody » : son corps entre justement dans le cadre par le pied, chaussé de talon aiguille, au cou-de-pied surdéveloppé.

constrictif, et l'excitation sexuelle qu'elle va susciter naît du fait que le corps va malgré tout la *déborder* – un mécanisme psychologique habituel de l'érotisme.

Notons, par ailleurs, que ce mécanisme n'est pas l'apanage des danses burlesques ou de cabarets : on oublie souvent, en effet, qu'il constituait un des principaux attraits du ballet classique au XIX^e siècle. La danse éthérée des sylphides et autres Wilis jouait le même rôle constrictif – et de ce fait, érotique – que nous venons d'évoquer. La chair des danseuses venait par bouffées contredire l'anti-gravité mise en place, d'une manière aussi troublante que possible⁵⁹⁹. Cet effet était largement recherché, et participait au plaisir que beaucoup d'amateurs, comme Théophile Gautier, pouvait prendre au spectacle de la danse. Il n'y a pour s'en rendre compte qu'à citer une de ses critiques, à propos d'une danseuse qui, malheureusement, parvenait trop bien à faire disparaître son corps :

Il ne faut pas oublier que la première condition qu'on doit exiger d'une danseuse, c'est la beauté ; elle n'a aucune excuse de ne pas être belle, et l'on peut lui reprocher sa laideur, comme on reprocherait à une actrice sa mauvaise prononciation. La danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes ; il faut nécessairement, quand on se fait danseuse, avoir un corps sinon parfait, tout au moins gracieux. Mlle Fitzjames n'a pas de corps ; elle ne serait même pas assez substantielle dans l'emploi d'ombre ; elle est diaphane comme une corne de lanterne, et laisse transparaître les figurants qui se trémoussent derrière elle. La danse est essentiellement païenne, matérialiste et sensuelle ; les bras de Mlle Louise Fitzjames sont en vérité trop spiritualistes, et ses jambes trop esthétiques [...] ⁶⁰⁰.

Mlle Fitzjames réussissait parfaitement, probablement, à créer une apparition de puissances virtuelles, avec ses bras « trop spiritualistes » et ses jambes « trop esthétiques ». Elle excellait, probablement, à donner à voir par sa danse une idée du sentiment humain. Mais cet achèvement était pour Gautier la cause de son échec, non pas à *bien danser*, mais à être une *bonne danseuse*, remplissant parfaitement son devoir d'érotisme envers les abonnés de l'Opéra.

Le corps, ainsi, participe à l'effet produit par la danse par ses manières de disparaître, persister, ressurgir. Il se pose en contrepoids au royaume des puissances virtuelles, qu'il empêche parfois totalement de s'établir. Cela, en général, est involontaire, mais cette potentialité peut néanmoins être comprise et sciemment exploitée. Ce n'est, ainsi, pas uniquement pour sa fonction érotique que ce rôle de trouble-fête a attiré l'attention, jusqu'à être volontairement travaillé : la danse artistique s'y est largement intéressé, notamment par le biais des innovations des postmodernes, et du *Tanztheater*. Dans ce dernier, il est courant de voir des interprètes « mal danser » (ou plutôt, faire semblant de mal danser). Que produit cet apparent ratage ? De la même manière que dans le cas de la danse érotique, ces pas mal exécutés donnent plus que jamais le corps à voir, ce corps qui ne se

⁵⁹⁹ On pourrait mentionner également la tradition, particulièrement vivace au milieu du XIX^e siècle, des danseuses travesties jouant les rôles masculins des ballets : la fonction constrictive est dans ce cas assignée à l'emploi dramatique et au costume.

⁶⁰⁰ « Opéra : Louise Fitzjames dans Le dieu et la bayadère », in Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 54.

laisse pas si facilement effacer, masquer, dissoudre. Il s'agit là, au passage, d'un procédé encore une fois permis par le paradigme esthétique que les réflexions de Brecht ont contribué à établir : mal danser est un procédé de distanciation, qui permet de mieux voir et d'observer quelque chose – le corps – que les ballets, dans leur habitude immersive d'instauration directe des puissances virtuelles, masque au public rendu passif. Le corps, notre habitat familier, est ici montré dans toute son étrangeté, que l'on n'aurait pas forcément remarquée hors de ce contexte : il aurait dû disparaître, et pourtant *il est toujours là* – il y a là matière pour le spectateur à observer activement, et réfléchir. Le corps, dans son acte de disparition/persistance, participe ainsi pleinement au réseau de signes mis en place par l'œuvre. Ce procédé est, par ailleurs, devenu commun dans le paysage chorégraphique contemporain, et on ne pourrait citer exhaustivement tous les chorégraphes ayant recours au « mal danser ». Mais à chaque fois, même lorsque cela constitue un positionnement esthétique non explicite, il y a à la base la recherche d'une distanciation – et peut-être, de manière latente, une forme d'acte de résistance, comme une protestation de l'organique qui refuserait sa dissolution de plus en plus imminente dans les univers virtuels de la société contemporaine.

4) Parcours de sens

a) Déroger aux régimes ordinaires

Nous avons distingué, dans le cas de la danse artistique, complexe de danse, symbole de danse, et mouvement dansé : ce sont, en effet, trois objets dont la construction de sens opère différemment. Le complexe de danse est l'œuvre dans laquelle la danse s'inscrit, et au sein de laquelle elle tient alors une place de choix. Souvent, il englobe, outre l'installation ou le spectacle lui-même, un programme, un encart explicatif, une feuille de salle, qui font office de relais entre l'intention de l'auteur et le public, au point parfois d'intégrer complètement la démarche artistique. Si le complexe de danse, à l'instar d'une œuvre plastique ou d'une œuvre de « dramaturgies plurielles », laisse parfois peu de place au texte, brouillant ainsi toute signification claire et univoque, il est cependant bâti selon une logique propre aux auteurs/metteurs en scène/chorégraphes qui en sont à l'origine, et ces derniers l'organisent de manière à ce qu'il constitue un réseau de signes cohérents, pointant dans des directions similaires – ou opposées, selon l'effet recherché. Cette construction de sens opérée par l'ensemble des éléments à disposition de l'artiste relève de procédés plus nombreux et plus variés (texte, scénographie, parti pris de mise en scène, etc.) que ceux auxquels nous dévouons ici notre étude. Patrice Pavis les assimile à une construction de signes-vecteurs :

La *vectorisation* est un moyen à la fois méthodologique, mnémotechnique et dramaturgique de relier des réseaux de signes. Elle consiste à associer et à connecter des signes qui sont pris dans des réseaux à l'intérieur desquels chaque signe n'a de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres. [...]

On dira que la mise en scène – sa production comme sa réception – n'est jamais donnée « clés en main », mais qu'il faut faire l'hypothèse souvent fragile d'une certaine *vectorisation*, à savoir d'une mise sous tension de signes ou moments de spectacle et d'un parcours de sens qui les relie et rend leur dynamique pertinente. On ne peut décrire que les lignes directrices de la dramaturgie et les principales options scéniques qui n'excluent du reste pas les décisions pragmatiques déviant de la ligne générale. Puisque l'exhaustivité est impossible, fastidieuse ou peu pertinente, on a tout intérêt à replacer les signes et les vecteurs dans un schéma directeur en perpétuelle évolution, ce qui évite de se noyer dans des détails insignifiants. Mieux vaut une reconstitution de ce réseau avec ses orientations et ses lignes directrices qu'une masse non organisée de restes matériels ou de documents enregistrés dont on ne sait que faire. La description du spectacle navigue toujours entre une exigence totalisante de synthèse et une individualisation empirique, entre ordre et chaos, abstraction et matérialité⁶⁰¹.

Le symbole de danse procède lui aussi par déploiement de signes multiples. Il y a tout d'abord, outre le mouvement dansé en lui-même, le costume, ou l'accessoire, ou leurs absences, qui

⁶⁰¹ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 22.

éveillent diverses connotations, liées à la représentation d'un personnage, ou signifiant au contraire qu'il n'y aura pas de personnage, et donc pas de fiction. Il faut également signaler les mimiques de l'interprète, la musique qui éventuellement l'accompagne, etc. Chacun de ces éléments procède à sa propre construction de sens, que nous n'étudions pas ici, et concourt à la production du même *symbole*. Toutefois, dès lors que l'artiste, pour reprendre les termes de Laurence Louppe, « ne fait pas l'économie du travail de la danse », le cœur des processus symboliques engagés réside dans le mouvement dansé.

Le mouvement dansé, considéré hors du symbole de danse (ou plutôt, distingué de ses autres éléments) opère une construction de sens qui lui est propre, et dont nous avons tenté de détailler les différents niveaux : motifs, puissances virtuelles, effacements ou résistances du corps. Chacun de ces niveaux est en mesure de créer du sens, qui viendra à son tour s'inscrire dans le réseau de signes plus vaste du complexe de danse. Par sens, il ne faut pas entendre « signification », mais garder à l'esprit la définition plus ouverte que les usages de la langue – et la forme de savoir qu'elle recèle implicitement – lui ont conférée : comme le rappelle Greimas, « il est compris tantôt comme un *renvoi*, tantôt comme une *direction*⁶⁰² ». Comment ces différentes acceptions s'articulent-elles ensemble, et au sein de la danse ? Nous avons beaucoup insisté, par exemple, sur le sens construit par la danse en termes d'anisotropie et de flux orientés, ce qui renvoie à la deuxième acception. Dans le même temps, nous posons que cette polarisation de l'espace et cette création d'anisotropie virtuelle s'inscrit dans le réseau de signes général élaboré par l'artiste, ce qui réfère plutôt à la première. Il est temps maintenant de voir comment ces points de vue se rejoignent.

A cette fin, revenons, pour commencer, sur l'usage fait du terme « danse » pour désigner l'action d'une chose, d'un animal ou d'une personne dont on ne comprend pas la logique motrice⁶⁰³. C'est ainsi que l'on peut avoir l'impression qu'un sac plastique, une goutte d'eau ou une balle « dansent ». Il peut en être de même face au comportement d'une personne – c'est notamment ce qui a conduit à désigner certaines maladies nerveuses par des noms évocateurs. La danse, serait donc, avant tout, une question de regard, et pourrait s'étendre aux mouvements qui ne sont pas forcément présentés comme tels, pour peu que l'on appose sur eux un regard esthétique. C'est ce que le critique Edwin Denby appelle « voir ce qui advient » :

La critique de danse possède deux aspects différents : le premier est d'être enivré une seconde en voyant quelque chose advenir ; l'autre est d'exprimer de manière lucide ce que vous avez vu lorsque vous étiez enivré. [...] Ecrire des critiques est intéressant pour ceux qui le font, mais c'est un processus différent de voir ce qui advient. Et voir ce qui advient est bien sûr plus intéressant d'un point de vue général⁶⁰⁴.

⁶⁰² Algirdas Julien Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 63.

⁶⁰³ Voir Partie III-2 3) a).

⁶⁰⁴ « Dancers, Buildings, and People in the Streets » in Edwin Denby, *Dance Writings*, Gainesville, University Press of

Il étaye son propos de l'exemple du spectacle des particularismes de la marche de personnes de différentes nationalités – Américains, Italiens, Caraïbéens –, invitant à y voir de la danse :

Et bien, c'est ce que je veux dire par danser au quotidien. En ce qui me concerne, je trouve que la marche des New Yorkais est incroyablement belle, si large et si claire. Mais lorsque je me rends dans les terres, ou à l'Ouest, elle est bien plus douce. D'un autre côté, elle a très peu en commun avec la sensualité des Caraïbéens ou le *contrapposto* italien. [...]

La vie quotidienne est merveilleusement pleine de choses à voir. Non seulement les mouvements des gens, mais aussi les objets qui les entourent, la forme des pièces qu'ils habitent, les ornements que les architectes font autour des fenêtres et des portes, la manière singulière dont les immeubles pointent vers le ciel, les citernes à eau, les différences fantastiques des devantures au rez-de-chaussée⁶⁰⁵.

C'est, par exemple, le regard qu'adopte Steven Spielberg lorsqu'il met en scène la première apparition du personnage joué par Tom Cruise au quartier général du dispositif de veille de *Minority Report* (2002), adapté d'une nouvelle de Philippe K. Dick. *Minority Report* présente une société dans laquelle les crimes peuvent être visualisés à l'avance, et donc empêchés. Dans la scène d'ouverture du film, l'agent scrute et décompose les images du meurtre futur afin d'y découvrir l'identité du meurtrier et la localisation du crime, pour intervenir avant que ce dernier ne se produise – une analyse et un découpage des images opérés sans interaction matérielle avec l'écran, grâce à une technologie de reconnaissance de mouvements.

Notons, au passage, que cette mise en scène d'une technologie sans interaction matérielle vient appuyer le propos du film, qui nous présente une société s'organisant toute entière autour du virtuel ; virtuel au sens de non actuel – en jugeant de la responsabilité de personnes pour des meurtres futurs, non *actualisés* – et au sens de numérique. Ce renversement des valeurs entre monde virtuel et monde matériel est sinon stigmatisé, du moins considéré avec méfiance. Le film fait donc écho aux problématiques évoquées précédemment à propos de la disparition redoutée/souhaitée/tempérée du corps biologique⁶⁰⁶.

La scène d'ouverture durant laquelle l'agent exécute des gestes destinés à opérer sur les images de la prévisualisation du meurtre est l'exemple même de ce regard esthétique, porté ici vers le (déjà regretté?) corps biologique. En effet, de ces mouvements de doigts, de mains et de bras sans lien physique avec ce qu'ils « manipulent », Spielberg nous livre une chorégraphie : sur fond de Symphonie n° 6 de Tchaïkovski, il se focalise sur l'action et sur le corps plutôt que sur le résultat et l'écran, nous invitant ainsi à poser un regard esthétique sur ces gestes dont la finalité est hors-champ, et à y voir un ballet.

Florida, 1986, p. 550.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 553-554.

⁶⁰⁶ Voir Partie III-2 3) c).

La danse est aussi, de cette manière, une affaire de regard porté. Ce regard peut se développer, comme le souligne Denby, dans les situations ordinaires de la vie quotidienne, et être fécond pour la création artistique. Dans des textes inédits en France (traduits par Patrick de Vos pour *La danseuse malade* (2008) de Boris Charmatz et Jeanne Balibar), Tatsumi Hijikata, le fondateur du butô, déclare que la danse commence « quand on ne peut plus danser ». Il enjoint par-là à se débarrasser des techniques apprises, jusqu'à s'imaginer incapables physiquement de les accomplir. Cette idée paradoxale d'une danse *empêchée* est née de l'observation de sa sœur, handicapée (d'où le titre du spectacle), et des mouvements qui, comme ceux de l'agent de *Minority Report*, nous dévoilent leur potentiel artistique dès lors que l'on apprend à les voir pour eux-mêmes. Le handicap moteur génère des gestes imprécis, dont on ne parvient pas forcément à comprendre la finalité, mais qui, de ce fait, se révèlent d'autant mieux en tant que *mouvements*. Le fait de ne pas arriver à accomplir les actions souhaitées, de tâtonner pour saisir un objet, marque pour Hijikata un commencement de la danse, et ouvre des possibilités gestuelles alternatives que le geste efficace de la personne en bonne santé masque parfois.

Il y a, dans le regard de Spielberg et celui d'Hijikata, un même point de départ : la possibilité d'apercevoir le geste coupé de sa finalité, et de l'observer pour lui-même. Dans cette possibilité se niche une des conditions nécessaires à l'apparition de la danse, et que l'on retrouve dans le talon, un peu trop levé pour une marche normale, de Gradiva. La danse se présente comme un *écart* par rapport au régime moteur habituel des êtres et des choses. L'appréciation de cet écart est forcément subjective, puisqu'elle dépend de la détermination de ce que serait le régime habituel. Dans le cas de *Minority Report*, l'écart est créé par le regard du cinéaste, dans le cas de l'handicapée, il s'évalue à l'aune du comportement de la majorité en bonne santé. De ce fait, la danse se pose d'emblée comme marginale, au sens où elle explore les périphéries statistiques des comportements attendus – la main qui s'égaré, le pied qui s'emporte.

Cette déviance par rapport aux gestes dit « normaux » peut se caractériser par une autre distinction, qui recoupe ici les comportements mis en jeu : la différence entre les mouvements ayant une fin extérieure, et ceux ayant leur fin en eux-mêmes. C'est par ce biais que Valéry entreprend de circonscrire l'activité de la danse – en la distinguant d'abord de l'ordinaire des actions motrices :

La danse est un art des mouvements humains, de ceux qui peuvent être *volontaires*. La plupart de nos mouvements volontaires ont une action extérieure pour fin : il s'agit d'atteindre un lieu ou un objet, ou de modifier quelque perception ou sensation en un point déterminé. [...]

Le but rejoint, l'affaire terminée, notre mouvement qui était, en quelque sorte, inscrit dans la relation de notre corps avec l'objet et avec notre intention, cesse. Sa détermination contenait son extermination ; on ne pouvait ni le concevoir, ni l'exécuter, sans la présence et le concours de l'idée d'un événement qui en fût le terme.

Ce genre de mouvements s'effectue toujours selon une loi d'économie de forces, qui peut-être compliquée de diverses conditions, mais qui ne peut pas ne pas régir notre dépense. [...]

Mais il est d'autres mouvements dont aucun objet localisé n'excite, ni ne détermine, ni puisse causer l'évolution. Pas de chose qui, rejointe, amène la résolution de ces actes. Ils ne cessent que par quelque intervention étrangère à leur cause, à leur figure, à leur espèce ; et au lieu d'être assujettis à des conditions d'économie, il semble, au contraire, qu'ils aient la dissipation même pour objet⁶⁰⁷.

La danse fait partie des gestes que l'on pourrait qualifier d'inefficaces, au sens où ils amènent une dépense d'énergie n'aboutissant à aucune action sur le monde ou sur soi, et semblent avoir « la dissipation même pour objet ». Montrer le geste de l'agent de *Minority Report* comme danse, c'est aussi montrer qu'il n'agit, en fait, sur *rien* – du vide, de l'air, des pixels et des codes.

Le mouvement dansé se présente, de la sorte, comme une manière de s'abstraire de la logique pratique des mouvements humains, tendus vers un objectif dont la réalisation constitue seule la raison d'être. Selon la position adoptée, il s'agit de s'en abstraire soit en choisissant de regarder un mouvement comme de la *danse*, c'est-à-dire en méconnaissant ou en faisant semblant de méconnaître sa finalité, soit en explorant dans sa propre gestuelle les bords obscurs du territoire des mouvements volontaires – la marge des gestes sans *raison*. La danse peut ainsi s'appréhender comme un refus premier d'un lien clair entre un mouvement, et un référent lui donnant sens – but à atteindre, objet à saisir, ou encore, *signification*. Elle est, d'abord, une manière de déroger aux régimes ordinaires des forces motrices physiques et psychologiques, pour construire ses propres lois dynamiques. Il y a là un acte d'effraction ou d'évasion premier, qui en soi constitue une manière forte de se positionner par rapport aux autres, et à une certaine norme : le choix de ne pas subir les *sens* des actions communes orientées à des fins de manipulation ou de communication, et d'en construire d'autres, alternatifs – que cela passe par le regard posé, ou l'expérimentation chorégraphique.

Il s'agit ainsi, dans un premier temps, de s'écarter des sens imposés qui gouvernent les comportements. Les sens dont il est ici question sont à entendre selon les deux acceptions relevées par Greimas. La première est relativement évidente : la danse échappe aux procédés signifiants de la communication ordinaire, et ne se présente pas comme un langage discursif. Nous venons également d'examiner l'importance de la deuxième : la danse est, au même titre, une manière de se soustraire à l'orientation établie des mouvements efficaces – déplacement d'un point A à un point B, saisie d'un objet, etc. Le sens compris comme *direction*, précise Greimas, apparaît en effet « comme une *intentionnalité*, comme une relation qui s'établit entre le trajet à parcourir et son point d'aboutissement⁶⁰⁸. » La danse est donc une dérogation première aux sens établis, un écart volontairement accompli pour construire autre chose.

⁶⁰⁷ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 2008, p. 27-28.

⁶⁰⁸ Algirdas Julien Greimas, *Du sens, essais sémiotiques, op. cit.*, p. 63.

b) Fictions et histoires, formes et rythmes

Nous venons d'évoquer l'idée que la danse passe d'abord par une prise de liberté : elle est un mouvement qui déroge aux régimes ordinaires, s'écarte des sens établis, qu'ils soient codes signifiants ou finalités. En cela, elle est question de pratique, mais aussi de regard. En effet, la danse peut apparaître également dans des actions menées à des fins utilitaires, mais dont on ne perçoit pas sur le coup l'intention et l'objectif pratique. Ces dernières ne révèlent alors que la liberté apparemment prise sur les codes comportementaux normaux. Cet oubli fécond de la fin poursuivie peut aussi être un choix délibéré, un regard esthétique posé sur le monde – celui de Denby, celui de Spielberg. Il peut aussi être orchestré par un dispositif : sur la scène du Musée du Quai Branly, par exemple, nombre de pratiques originaires rituelles s'exposent comme danses spectaculaires, c'est-à-dire comme mouvements dont on a occulté la finalité. Mais l'absence de finalité perçue, si elle est une condition nécessaire, n'en demeure pas moins non suffisante pour que la danse apparaisse.

Il y a en effet d'autres catégories de mouvements qui s'affranchissent des lois de la « cause extérieure », comme le note Valéry, les « gambades d'un enfant, d'un chien, *la marche pour la marche, la nage pour la nage*⁶⁰⁹ », et plus généralement le sport et le jeu. La danse ne peut se confondre avec ces activités. Ce qui la différencie, selon le poète, est l'état créé, un « état de danse » correspondant à une modification du temps vécu :

Ce Temps-là est le temps organique tel qu'il se retrouve dans toutes les fonctions alternatives fondamentales de la vie. Chacune d'elles s'effectue par un cycle d'actes musculaires qui se reproduit, comme si la conclusion ou l'achèvement de chacun d'eux engendrait l'impulsion du suivant. Sur ce modèle, nos membres peuvent exécuter une suite de *figures* qui s'enchaînent les unes aux autres, et dont la fréquence produit une sorte d'ivresse qui va de la langueur au délire, d'une sorte d'abandon hypnotique à une sorte de fureur. L'état de *danse* est créé. Une analyse plus subtile y verrait sans doute un phénomène neuro-musculaire analogue à la résonance, qui tient en physique une place si importante ; mais je ne sais pas que cette analyse ait été faite⁶¹⁰...

Cette évocation d'un « état de danse » est relativement fréquente dans les écrits consacrés tant à l'art qu'à la pratique sociale ou rituelle, qu'ils soient l'œuvre de danseurs ou de théoriciens. Simone Forti⁶¹¹ en fait largement mention, par exemple, mais on pourrait également se souvenir de l'insistance de Curt Sachs sur la fonction extatique première de la danse. Langer s'appuie d'ailleurs largement sur ces mentions d'un état de conscience altéré que créerait la danse : « le Dr. Sachs a dit assez justement que toute danse est extatique – la danse en groupe sacrée, la vertigineuse danse

⁶⁰⁹ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 2008, p. 28.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹¹ Voir Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, trad. D. Luccioni, Paris, Chiron, 2002.

tournoyante, l'érotique danse de couple⁶¹² », écrit-elle. Valéry, cependant, développe plus largement encore l'idée d'un état altéré par la danse, jusqu'à y voir une véritable transformation en l'autre. La danse n'est plus seulement une échappée du monde réel et quotidien, elle devient ce qui, dans le dialogue *L'âme et la danse*, est thématisé sous le nom d'« acte pur des métamorphoses⁶¹³ » :

Ce corps s'exerce dans toutes ses parties, et se combine à lui-même, et se donne forme après forme, et il sort incessamment de soi ! Le voici enfin dans cet été comparable à la flamme, au milieu des échanges les plus actifs... On ne peut plus parler de « mouvement »... On ne distingue plus ses actes d'avec ses membres... Cette femme qui était là est dévorée de figures innombrables⁶¹⁴...

L'Athikté de Valéry se transforme littéralement dans la danse, comme le danseur des sociétés mythiques qui, selon Cassirer, « devient le dieu ». Si la danse rituelle, dans ce cadre, se veut être une réelle métamorphose, la danse sécularisée, passée dans le domaine de l'art, se donne à voir comme illusion. Mais, dans les deux cas, se formule la condition requise pour que la danse apparaisse : que le mouvement ne soit pas simplement dérogation aux régimes de sens ordinaires, mais qu'il nous présente de surcroît un *régime alternatif*. La création de régimes alternatifs est sans doute l'opération la plus cruciale, que ces régimes alternatifs soient des réalités magiques, ou des fictions artistiques – ou encore, suggérons-le, des histoires imaginaires. Les notions de fiction et d'histoire, dont l'usage peut paraître inapproprié hors du cadre du ballet narratif, pourraient en réalité être envisagées comme pivot entre les différentes conceptions (comme signifiante ou comme orientation) d'une construction de sens, et c'est à cette fin qu'il nous semble important de nous y attacher maintenant. Voyons en premier lieu ce qu'il est possible d'entendre par ces termes dans le cadre des mouvements dansés.

Il convient pour cela de revenir sur la thèse langerienne, exposée précédemment, d'un processus symbolique à l'œuvre dans la danse, une thèse s'inscrivant de manière plus générale dans une conception de l'art comme symbole⁶¹⁵. Susanne Langer cherche à construire un concept de symbole capable d'englober aussi bien les symboles discursifs que les symboles « intuitifs » de l'art

⁶¹² Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 191.

⁶¹³ « L'Âme et la Danse » in Paul Valéry, *Eupalinos, L'Âme et la Danse, Dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard, 2008, p. 134.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁶¹⁵ Ce que Langer avance ainsi, à la suite de Cassirer, demeure une conception minoritaire de la démarche artistique. Rainer Rochlitz en fait le constat : « La notion de symbole n'a été que rarement introduite en esthétique à un niveau constitutif et définitoire de l'art et des œuvres. Le plus souvent, elle a désigné soit des stéréotypes culturels figurant à l'intérieur de certaines œuvres, soit des formes d'art historiques dominées par une représentation de type symbolique. [...] "L'art est un langage, écrivait Cassirer avant Goodman, mais c'est un langage dans un sens très spécifique. Ce n'est pas un langage de symboles verbaux, mais de symboles intuitifs". Cette formulation montre la difficulté du problème. On ne peut guère contester que le langage des arts verbaux soit malgré tout un "langage de symboles verbaux" ; mais, parmi les symboles verbaux, lesquels sont des "symboles intuitifs" ? Même dans les arts visuels, il n'est pas facile de préciser en quoi ils consistent. » (Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai, Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 118-119.)

et de la psychologie⁶¹⁶. Pour cette dernière catégorie, elle suggère une notion en rupture avec l'idée d'un « arbitraire du signe », pour reposer sur celle d'une correspondance de formes. Elle place ainsi au cœur de sa philosophie la notion, conjointement mathématique, logique, familière et intuitive, de *forme*. La reconnaissance de la forme est la première étape des processus symboliques menés par l'esprit humain, en cela qu'elle est une première opération perceptive et intellectuelle d'extraction de propriétés d'un flux d'informations sensibles, et que l'identification d'une même forme dans deux objets différents est ce qui va permettre à terme de représenter l'un par l'autre. Notons, par ailleurs, que Leroi-Gourhan fait également de la reconnaissance des formes la première étape vers une pensée symbolique et esthétique, se manifestant d'abord par l'attention à « l'insolite » :

Ainsi, peu avant l'*homo sapiens*, des lueurs apparaissent. Le caractère de ces lueurs se précise dans la découverte à Arcy-sur-Cure, dans un habitat moustérien très avancé, d'un certain nombre d'objets rapporté dans leur caverne par les Néandertaliens. Ce sont deux masses de pyrite de fer formées de sphères rugueuses agglomérées, le moule interne d'une grosse coquille de gastropode fossile et un polypier sphérique de l'ère secondaire. Aucun sens descriptif n'est sensible dans ces vestiges constitués par des sphéroïdes et une spirale, mais c'est le premier témoin attesté de la reconnaissance des formes. C'est aussi le premier signe, très important, de la quête du fantastique naturel. Le sentiment esthétique qui pousse vers le mystère des formes bizarres, coquilles, pierres, dents ou défenses, empreintes de fossiles appartient certainement à une strate très profonde du comportement humain [...]. L'art figuratif proprement dit est précédé par quelque chose de plus obscur ou de plus général qui correspond à la vision réfléchie des formes. L'insolite dans la forme, ressort puissant de l'intérêt figuratif, n'existe qu'à partir du point où le sujet confronte une image organisée de son univers de relation aux objets qui entrent dans son champ de perception⁶¹⁷.

Le goût pour l'insolite s'établit donc sur une capacité préalable à reconnaître la forme ordinaire des choses, et à distinguer ce qui en diffère. On retrouve là le cœur de la démarche de Denby, et ses observations des gens dans la rue : l'insolite dans la démarche est une espèce de danse, aussi parce qu'il repose sur la reconnaissance d'une forme inattendue. Le critique souligne par ailleurs l'importance de la forme (*shape*) dans la perception des choses et des mouvements :

Regarder la forme (*shape*) d'un mouvement est une chose que nous faisons tous de nombreuses fois chaque jour. Vous pouvez reconnaître vos amis à distance à la forme de leur marche, même inconsciemment. On peut souvent distinguer les étrangers en Amérique ou les Américains à l'étranger par une forme de marche caractéristique du pays à laquelle l'on n'avait jamais particulièrement prêté attention⁶¹⁸.

La forme (*shape*) fait partie des formes (*forms*) que Langer mentionne, sans les recouper exclusivement. La forme peut en effet être dessinée par le contour extérieur, mais désigne aussi la structure qui fait tenir ensemble tous les éléments d'un objet, d'un événement ou d'un personne, et

⁶¹⁶ Voir Partie II 2) c)

⁶¹⁷ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 214.

⁶¹⁸ « Forms in Motion and in Thought » in Edwin Denby, *Dance Writings*, Gainesville, University Press of Florida, 1986, p. 562.

permet de leur dégager un caractère individué. La danse exhibe des formes dynamiques, tracées par le champ de forces créé par le danseur ou le groupe de danseurs ; ce champ de forces se constitue, par ces formes, en symbole non pas d'un événement, ou d'une émotion en particulier, mais de toutes les entités ayant la même forme. La forme d'une danse entre par ce biais en résonance avec la dynamique générale du *feeling*, selon la philosophe américaine. Il y a aussi, à l'intérieur d'une chorégraphie, de plus petites unités qui exhibent elles aussi des formes identifiables, capables de résonner avec d'autres entités ayant la même forme – c'est ce qui fonde en partie les possibilités symboliques des *motifs*. Rappelons à ce titre l'exemple tiré de *Seraphic Dialogue* de Martha Graham : le tremblement des mains qui évoque le soleil à travers la fenêtre, la peur, le feu, tout cela successivement mais aussi simultanément – dans la mesure où une forme rappelle tous les objets qui présentent cette forme. C'est en cela que la danse, présentant des formes dynamiques, expose toujours une fiction – une fiction sur laquelle il serait difficile de mettre des mots, tant s'y superposent plusieurs évocations, mais une fiction tout de même. Philippe Minguet, un des rares francophones à s'être intéressé à Langer pour penser l'art, le formule en ces termes :

Pour nous, le symbole est un signe qui présente dans sa structure une analogie avec ce qu'il signifie. C'est par sa forme, ou, plus précisément, par une de ses formes, qu'un objet peut devenir le symbole d'une chose qui présente la même structure. En ce sens, une forme sans signification est quasiment impensable, ou, plutôt, inimaginable. La puissance de l'imagination est telle qu'il n'est pas de structure perceptible dont elle ne puisse découvrir la parenté avec une autre. A preuve le rêve. Le démon débusqué de notre inconscient par Freud est d'une agilité déconcertante⁶¹⁹.

Il reprend là, non la définition globale que Langer établit pour le symbole – « tout dispositif par lequel nous sommes en mesure de faire une abstraction⁶²⁰ », mais celle qu'elle propose pour les symboles spécifiques à l'art et à la psychologie. Dès l'instant où s'opère une présentation de formes, il s'établit un appel irrécusable de l'imagination à des correspondances multiples – ce qui pourrait revenir à dire, pour reprendre l'expression de Cunningham, que « le mouvement est expressif en soi ». Ou encore, qu'il est « acte pur des métamorphoses », dans le sens littéral de *prise de nouvelles formes*.

Quel est le type de forme le plus généralement exhibé, probablement, dans la danse ? Si l'on prend en considération l'ensemble des danses, artistiques ou non, occidentales et non-occidentales, il est possible d'avancer qu'il s'agit sans doute de la structure rythmique. La grande majorité des mouvements dansés s'établit sur un rythme, parfois simple, parfois complexe, donné par la musique accompagnatrice ou par le geste lui-même. Lorsqu'il s'agit d'une simple pulsation régulièrement espacée dans le temps, il entretient un rapport symbolique avec un phénomène vital à la structure

⁶¹⁹ Philippe Minguet, *Sens et contresens de l'art*, Bruxelles, De Boeck, 1992, p. 22.

⁶²⁰ « On a New Definition of "Symbol" », in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979, p. 63.

similaire : le battement du cœur – quand bien même ce rapport est masqué par d'autres évocations, ou que nous n'en ayons pas conscience, il est toujours sous-jacent. Au point de constituer la plus évidente des correspondances de formes, largement commentée dans la littérature sur la musique et la danse : « Autrefois, il y avait une théorie selon laquelle la pulsation rythmique avait été inventée en externalisant ou en objectivant notre battement de cœur, qu'il avait d'abord été marqué, puis frappé des pieds. L'opinion dominante aujourd'hui semble être que la pulsation acoustique régulière et le pas à cadence régulière ont été produits simultanément, comme une seule et même invention⁶²¹ », note Denby. Le critique américain considère par ailleurs le rythme comme une structure primordiale de la danse :

En dansant on n'a de cesse de diriger ses pas et de rétablir son équilibre. Le risque fait partie du rythme. On sort de la mesure et on y revient ; et en le faisant continuellement, pas après pas, la masse du corps se meut. Mais l'action est plus amusante et le risque s'accroît lorsque les danseurs se conforment à la pulsation rythmique de la musique. Alors la pulsation de la basse peut porter le danseur lorsqu'il fait un pas, elle peut le soulever dans les airs l'espace d'un moment ; et elle peut le faire de nouveau à la pulsation suivante. Une mesure aussi régulière pour danser donne une légèreté imaginaire, ou imaginative. Vous savez qu'il s'agit d'une illusion mais vous la voyez advenir, vous la sentez advenir, vous aimez croire en elle⁶²².

Autrement dit, la virtualité des forces générées par la danse est essentiellement créée par le rythme des mouvements, en particulier celui calqué sur les pulsations de l'accompagnement musical, ou décalé par rapport à elles (à contretemps). Ne serait-on pas tenté d'arguer alors que la danse a su, au XX^e siècle, s'affranchir de la musique, et ne s'est donc plus construite uniquement sur une fréquence imposée ? Il est possible de produire des mouvements, reconnus comme *danse*, qui pourtant ne se développent sur aucune mesure apparente de temps. Que penser, par exemple, du « rythme » des mouvements des trois interprètes d'*Aatt enen tionon* de Boris Charmatz, que nous évoquions précédemment ?

Si nous avons tant de difficulté à parler de rythme, voire même de structure, pour de telles danses, c'est parce que nous associons le plus souvent rythme et périodicité – le fait d'advenir à intervalles de temps réguliers⁶²³. Il est pourtant possible de comprendre le rythme autrement, en adoptant sur ce phénomène un point de vue qui ne serait plus celui de la mesure du temps objectif, mais celui de la compréhension des phénomènes qui s'y inscrivent et le modèlent. Susanne Langer l'expose synthétiquement dans sa conférence consacrée à « la forme vivante » :

⁶²¹ « Forms in Motion and in Thought », *op. cit.*, p. 559.

⁶²² *Ibid.*, p. 556.

⁶²³ C'est sur ce principe, par exemple, que reposent deux clips réalisés par Michel Gondry, pour *Around the World* des Daft Punk en 1997 (chorégraphié par Blanca Li) et *Star Guitar* des Chemical Brothers en 2002. Le premier dévoile un plateau tournant sur lequel différents danseurs prennent place, illustrant chacun par leurs mouvements répétés un instrument et une séquence rythmique. Dans le deuxième, nous percevons par la vitre d'un train un paysage qui défile, dont les éléments réapparaissent régulièrement, illustrant visuellement les rythmes du morceau.

Qu'est-ce, alors, que le rythme ? C'est, je pense, quelque chose de relatif à la fonction, plus qu'au temps. Ce que nous appelons un événement n'est pas simplement quelque chose qui se produit dans un segment de temps arbitraire. Un événement est un changement dans le monde ayant un commencement et une fin. La chute d'une pomme est le genre de choses que nous voulons dire ordinairement par événement ; cela commence par la rupture de sa queue de la brindille qui la porte, et finit par la venue à l'arrêt de la pomme quelque part. [...] Un schème rythmique advient à chaque fois que l'achèvement d'un événement distinct se présente comme le commencement d'un autre. L'exemple classique est le balancement d'un pendule. La force du mouvement descendant fait remonter le poids dans la direction opposée, et fournit l'énergie potentielle qui le fera redescendre ; ainsi le premier balancement prépare le second, lequel avait en fait son origine dans le premier, et de façon similaire, après cela, chaque balancement est préparé par le précédent. Le résultat est une série rythmique. Ou alors, considérez le mouvement des vagues qui se brisent sur une plage: la force de l'eau pousse la vague sur la plage, jusqu'à épuisement de cette force, et la déclivité de la plage cause le retour de l'eau à la mer ; mais l'arrivée de la seconde vague, qui couvre la première, aspire également l'eau privée d'énergie, et fait de son retour un mouvement précipité et descendant qui arrête la partie inférieure de la vague naissante et la fait se briser. Ici, à nouveau, on a un schème rythmique. L'achèvement de l'histoire de chaque vague qui se brise inaugure déjà celle de la suivante⁶²⁴.

Cette approche du rythme permettrait de comprendre des évolutions dont on aurait du mal *a priori* à abstraire une structure temporelle fixe : « Le point de vue que nous venons d'adopter sur le rythme comme implication fonctionnelle d'événements successifs [...] nous permet de voir pourquoi un joueur de tennis, un oiseau tournoyant, et un danseur moderne qui ne répéterait pas nécessairement un mouvement particulier, peuvent éventuellement présenter aussi un rythme.⁶²⁵ » Le rythme déployé dans la danse peut également se retrouver dans d'autres œuvres d'art ne se déroulant pas dans le temps, telles les œuvres plastiques. De la même manière, un dessin peut exhiber un rythme sans nécessairement présenter une répétition d'éléments à intervalles réguliers. La perspective fonctionnelle développée par Langer rencontre, voire fonde, l'idée de la forme vivante⁶²⁶, dans la mesure où tout organisme se constitue autour d'un ensemble de fonctions vitales qui se répondent les unes aux autres pour faire persister l'être. Ce qu'explique Anne Boissière :

Ce qui caractérise la forme vivante, c'est ainsi l'exigence d'une activité constante par laquelle la forme, dans sa permanence et son unité, est en quelque sorte conquise ou gagnée à chaque moment. Dirons-nous autrement : la permanence de la forme n'est pas statique (comme l'instantané d'une prise photographique), mais doit être sans cesse rejouée afin de constituer l'unité par laquelle elle existe. Et c'est précisément cette activité, qualifiant la forme en son entier et dans son irréductible unité, que Langer appelle rythme. Cette approche permet de mettre en évidence l'important de la définition langerienne du rythme, qui reste remarquablement stable dans l'ensemble évolutif de sa pensée. Le rythme, bien qu'il se manifeste principalement dans la périodicité (comme dans le battement du cœur ou le balancement d'un pendule) n'a pas pour élément décisif de sa définition, chez Susanne Langer, la périodicité ou la régularité. Ce n'est pas le critère temporel mais fonctionnel qui prévaut, mettant

⁶²⁴ Susanne Langer, « La forme vivante », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012, p. 54-55.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 55-56.

⁶²⁶ Voir Partie III-1 1) a).

alors l'accent sur le statut émergent de l'événement, telle une découpe sur fond de continuité⁶²⁷.

Considérer le rythme comme un enchaînement fonctionnel d'événements plutôt qu'une succession régulière dans le temps ou l'espace⁶²⁸ nous incite à nous concentrer sur ce qui remplit la durée, pour en comprendre la logique vécue – on se rapproche ici, finalement, de l'idée développée par Valéry d'une danse qui *transforme* le temps, au sens où « ce Temps-là est le temps organique tel qu'il se retrouve dans toutes les fonctions alternatives fondamentales de la vie », et où « chacune d'elles s'effectue par un cycle d'actes musculaires qui se reproduit, comme si la conclusion ou l'achèvement de chacun d'eux engendrait l'impulsion du suivant ». Danser *en rythme* équivaldrait donc à produire des séries d'événements – virtuellement – dépendants des uns des autres, à l'instar de l'exemple observé par Langer dans un cours de José Limon, où le mouvement des hanches *impliquait* la levée des bras⁶²⁹. Les mouvements dansés sont ainsi agencés entre eux dans un rapport fictif de causalité – une semblance de motivation, dirait encore la philosophe – qui pourrait, d'une certaine manière, se résumer ainsi : ils sont agencés selon une *histoire* inventée.

En effet, une histoire est précisément cela : une série d'événements « découpés sur fond de continuité », qui mènent chacun au suivant. La danse est par là une création d'histoires, telle qu'elle fut opérée par les plus primitifs processus symboliques. La cohérence que nous décelons dans les histoires développées selon des règles dramatiques, et dans les récits que nous formulons d'événements réellement advenus, n'est pas à prendre comme critère pour aborder ce type d'enchaînements créés, qui correspondent plutôt à des stades de développements antérieurs, ou plus enfouis, de la conscience et des opérations symboliques qu'elle initie : « La forme la plus basse du récit n'est pas plus qu'une narration de rêve. Le rêve n'a aucun égard pour quelque cohérence que ce soit, ni même pour la moindre consistance de l'action, du possible ou du sens commun [...]»⁶³⁰. » Les rapports de causalité qu'entretiennent entre eux les mouvements de la danse répondent plutôt, ainsi, à la logique des rêves.

On pourrait faire remarquer qu'il ne suffit pas de se mouvoir en rythme pour danser – nous le constatons pas exemple en observant des enchaînements de gymnastique. Mais il est possible d'objecter deux choses à cette observation : tout d'abord, appliquer à ses gestes une fréquence

⁶²⁷ Anne Boissière, « Forme vivante, formes de vitalité », in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, op. cit., p. 242.

⁶²⁸ Ainsi, même s'ils reposent sur le même principe, les deux clips de Gondry que nous évoquions précédemment en note livrent un sentiment du rythme différent : *Star Guitar* montre un paysage (volontairement) sans cohérence dans sa répétition improbable, une géographie « inorganique » en quelque sorte. Les danseurs de *Around the World*, différemment, *incarnent* le rythme dans la mesure où ils font du retour de la pulsation la conséquence d'un mouvement qui se termine, amenant le suivant. On pourrait pousser plus loin cette analyse en opposant le défilement linéaire du paysage au plateau circulaire, et à la conception cyclique – et par conséquent, fonctionnelle – du temps qu'il suggère.

⁶²⁹ Voir Partie III-1 1) b).

⁶³⁰ Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, New York, The New American Library, 1951, p. 148.

imposée par une pulsation n'est pas se mouvoir en rythme, si l'on suit l'acception donnée par Langer. Il faut en effet, dans cette perspective fonctionnelle, créer une causalité entre des événements, par exemple donner l'impression que telle levée de jambe est la *conséquence* d'une inclinaison du buste, ou que tel mouvement du bras *entraîne* une rotation. C'est, aussi, toute la différence entre un bon danseur et un mauvais danseur, différence observable dans n'importe quelle soirée festive. Le mauvais danseur paraît exécuter une succession arbitraire de piétinements coïncidant fortuitement au *beat* de la musique, tandis que le bon danseur donnera l'impression que le même piétinement a généré dans son corps un effet domino, aboutissant au retour de l'accent du pied au moment opportun. Par ailleurs, il s'agit pour danser de créer une causalité *virtuelle* : les performances des sportifs, permises par des séries d'événements musculaires s'impliquant les uns les autres, n'en fait ainsi pas partie. L'histoire que le rythme déploie dans les gestes doit bien être une *fiction*.

On pourrait également faire remarquer qu'une causalité apparente n'est pas créée dans toutes les danses : si elle est on ne peut plus explicite dans le style chorégraphique de Pina Bausch, où l'intérieur de l'avant-bras et du poignet semble tout particulièrement loger un « centre de force vitale » entraînant des séries d'événements gestuels, les enchaînements de Merce Cunningham paraissent quant à eux particulièrement « avars d'histoires », ménageant peu de causalité virtuelle entre mouvements. Et pour cause, dès lors que l'on sait qu'il chorégraphia une partie de ses œuvres en générant aléatoirement, par son logiciel de travail, les mouvements transmis ensuite aux danseurs. Mais cette indépendance revendiquée des figures qui se succèdent, faisant de chaque événement une entité refermée sur elle-même, qui ne s'ingère pas dans la suivante et la laisse ainsi être ce qu'elle veut, raconte alors une autre histoire : celle du choix infini, né de l'absence de causalité, qui se réitère encore et encore, tout à la fois liberté et aliénation. On peut donc maintenir l'idée avancée que la danse, narrative ou pas, propose des fictions et des histoires. Elle ne présente pas simplement un royaume de forces virtuelles, mais des événements qui se succèdent en son sein, suivant les lois dynamiques nouvellement créées – un monde où la pomme ne tombe plus forcément à terre, ou le ressac ne rattrape plus forcément la vague. La logique causale alors déployée donne en retour sa texture au champ de forces virtuelles ; une sorte d'étoffe des rêves, sur laquelle se dessinent d'improbables parcours, fléchés comme des biographies – au sens d'*histoires de vie*.

La danse produirait ainsi deux types d'illusion : celle d'un royaume de puissances virtuelles, et celle d'une histoire se développant en son sein. Formes et rythmes confèrent à l'univers-bulle créé par le danseur ou le groupe de danseurs ses événements et ses lois. Il y a, en réalité, une intime connexion entre les deux, aussi ne faut-il pas percevoir ces deux aspects comme des illusions produites conjointement mais indépendamment. En effet, c'est l'histoire qui permet de visualiser la force virtuelle, et c'est en retour le régime fictif qui impose les parcours possibles – de la même manière que la loi physique *cause* l'événement (par exemple, la chute de la pomme) mais qu'en

retour, nous ne pouvons la percevoir qu'à *travers* cet événement. La danse est ainsi une présentation d'une chaîne causale virtuelle, donnant à voir par ses formes et ses rythmes – dans l'acception fonctionnelle proposée précédemment – la structure physique supposée de son espace imaginaire. Il n'est peut-être pas inopportun, à ce sujet, de rappeler la réflexion de Hume, tirée de son *Essai sur l'entendement humain*, qui sortit Kant de son « sommeil dogmatique » : la causalité perçue dans le monde est d'abord un saut conceptuel intempestivement opéré par la conscience. Rien, en effet, ne nous permet de déduire a priori la responsabilité d'un événement dans le commencement d'un autre – la rupture de la branche et la chute de la pomme, une vague refluant et une autre déferlant, si ce n'est l'habitude de les voir se succéder. La causalité, dans cette perspective, est avant tout une donnée psychologique ou plutôt, pourrions-nous extrapoler, virtuelle – au sens physico-mathématique (et langerien) du terme, fictive et effective, nous permettant d'interpréter et d'agir sur le réel. Elle est l'illusion positive qui structure le monde, une illusion produite par la réitération des histoires, qui nous invite à formuler des lois en accord avec nos perceptions habituelles.

La danse procède de la même manière, et crée un univers virtuel de forces physiques imaginaires en nous présentant le déroulement d'une histoire qui incarne ses lois causales. C'est sous cet angle, peut-être, qu'il est possible par exemple de comprendre l'importance de la répétition dans la danse. Par répétition, on peut entendre bien sûr les pas de base des danses sociales (dites « de salon »), mais aussi le répertoire fini de pas de la danse classique, ou encore les mouvements répétés au sein de pièces contemporaines. Si la répétition d'une phrase dans un discours ne fait que doubler l'information, une phrase chorégraphique répétée est tout sauf un doublon. Elle creuse au contraire dans la conscience le sillon la loi causale virtuelle, en réitérant sous nos yeux la succession d'événements qui pousse à l'inférer. De la même manière, une variation dans cette répétition va provoquer un émoi perceptif, un peu comme si nous lâchions une pomme, et qu'elle venait soudain se coller au plafond. Certaines pièces exclusivement fondées sur la répétition d'une séquence quasi-immuable, comme *Fase* (1982) ou *Rosas tanzt Rosas* (1983)⁶³¹ d'Ann Teresa de Keersmaecker donnent ainsi le sentiment d'un univers extrêmement déterministe, mais dans lequel en retour chaque variation ou déphasage possède un impact démultiplié par la croyance instaurée en l'immuabilité du schéma moteur.

⁶³¹ *Fase* présente quatre séquences (appelées « mouvements ») dans lesquelles deux danseuses répètent, en la décalant parfois, la même phrase. Le deuxième mouvement est un solo traçant un parcours spatial précis, répété et décliné, par une gamme limitée de rotations, marches et sauts. *Rosas danst Rosas* reprend le principe de répétition et décalage, avec quatre danseuses, sur des chaises.

Conclusion

Danser : vectoriser un monde ?

Nous avons annoncé qu'au terme de notre exploration des frontières de la danse, nous serions à même de formuler plus précisément les sens que la danse construit, et en mesure de mieux comprendre, en retour, ce qui se passe quand du sens émerge dans le mouvement. Cette enquête nous a menée de la marche au *moonwalk*, en passant par le *pedestrian movement*, à la rencontre de Gradiva, Spiderman ou Gene Kelly, et nous a fait examiner les codes comportementaux des soirées festives occidentales, les rites fantasmés des trances de possession, et les objets hybrides de la scène contemporaine. Que retenir, au final, de ce parcours ? Que nous a permis d'envisager cette approche du mouvement dansé en termes de processus symboliques ? Puissances virtuelles, correspondances structurelles et rythmiques, effacements et résistances du corps : nous avons tenté de dessiner, à travers cette approche, une grille de lecture opératoire, capable de nous aider à penser les spécificités de la danse par rapport aux autres arts et pratiques, et dans le même temps, de nous autoriser à considérer sa possible apparition dans de multiples corps, moments ou environnements.

Mais nous avons également promis, au terme de notre cheminement théorique, d'affiner un peu cette notion de *sens* que nous avons employée avec tant de prodigalité. Il est temps d'honorer, autant que possible, la promesse faite, et de faire converger enfin les grandes lignes de notre travail vers leur point de fuite – ce point de construction, point final et point de départ tout à la fois, qui, posé en premier, ne s'offre pourtant qu'*au lointain* du paysage composé. C'est l'occasion également de se demander ce que la question du sens, en retour, aurait à gagner à être posée en termes de *danse*.

Revenons, pour cela, à l'idée d'une construction de forme rythmique en tant que fil d'événements dont il est possible – voire artistiquement souhaité – de dégager une chaîne causale. Il y a ainsi, dans cette perspective, des histoires tracées dès l'instant où s'esquisse un mouvement dansé, et ces histoires tracées sont des manières de flécher une portion d'espace et de temps. On retrouve là l'idée, que nous estimons essentielle, d'une polarisation de l'espace et d'une création d'anisotropie, par laquelle s'opère la construction de sens. Produire une histoire est l'acte de mettre en série des événements et de les orienter les uns par rapport aux autres. Cela constitue ainsi une dotation de sens, en termes de direction, mais aussi en termes de signification. Ernst Cassirer, dans *Langage et Mythe*, introduit très clairement cette idée :

Toute singularité ne tient son sens que des rapports dans lesquels elle s'inscrit. Si elle ne peut être saisie comme le cas d'une loi générale, il faut néanmoins, pour qu'elle puisse être pensée dans son

historicité en général, et considérée *sub specie* de l'histoire, qu'elle soit située dans une série événementielle déterminée ou dans un nexus téléologique déterminé. Sa détermination temporelle est donc le strict contraire d'un isolement au nom de sa singularité temporelle : car elle n'a de signification historique que dans la mesure où elle renvoie à un passé et indique un avenir. [...] En mettant en valeur, dans le cours uniforme du temps, certains moments déterminés qui sont rapportés les uns aux autres et associés en série, on éclaire l'origine et le but de l'événement, on répond aux questions « D'où vient-il ? » et « Où va-t-il ? ». C'est pour cela que le concept historique est lui aussi caractérisé par le fait qu'un choc suscite mille ébranlements ; et ce n'est pas tant l'intuition de la singularité que l'examen de ces ébranlements qui constitue ce que nous appelons le « sens » spécifiquement historique des phénomènes, leur signification historique⁶³².

La création d'une *histoire* – extraction et mise en série d'événements réels aussi bien, nous le pensons, qu'invention de séries fictives – se présente ainsi comme une entreprise de fléchage. Ce qui donne *sens* à un événement, selon Cassirer, est la *direction* qui lui est apposée, la perception du fait qu'il pointe vers un autre. Le sens se présente comme direction et comme flèche, il désigne non ce qui caractérise la singularité d'un élément, mais ce qui est capable de le mettre en série avec d'autres. C'est cet accent porté sur les *relations* plutôt que sur les *choses*⁶³³ qui permet de comprendre que la création de polarisations et de directions préférentielles et le don de sens constituent en réalité deux aspects d'une même impulsion.

Le sens des mots que nous utilisons, qui nous permettent de référer dans nos discours à des classes d'entités concrètes connues de nos interlocuteurs, est également construit en vertu de relations. Il ne fonctionne pas tant comme un contenu de signification niché dans la réalité des choses, et dévoilé par le langage, qu'en tant qu'élément du réseau orienté constitué par la langue elle-même⁶³⁴ – « c'est par recoupement mutuel que le sens des mots s'établit, sans que jamais un sens ne soit défini par une intuition externe à la langue⁶³⁵ ». Ce réseau permet de percevoir autre chose qu'un flux ininterrompu de données sensibles :

La construction du monde perceptif a pour condition l'organisation interne de l'ensemble des phénomènes sensibles, autrement dit la création de certains centres auxquels on se réfère et sur lesquels on oriente et dirige cet ensemble. [...] Il s'agit toujours, en réalisant et en instaurant ces ordres, d'interrompre d'une manière ou d'une autre le flux de la série uniforme des phénomènes pour en dégager certains « points privilégiés ». Ce qui était auparavant un écoulement homogène du devenir concentre désormais son jet en direction de ces points : au milieu même du courant se forment des tourbillons locaux dont les parties apparaissent unies par un mouvement commun. Seule cette création d'ensembles moins statiques que dynamiques, cette unification bien moins

⁶³² Ernst Cassirer, *Langage et Mythe. A propos des noms de dieux*, trad. O. Hansen-Love, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, p. 44-45.

⁶³³ Une problématique inaugurée, chez Cassirer, par *Substance et Fonction* (1910). Notons que ce décentrement de l'intérêt vers la *relation* est à la base opéré dans le domaine des mathématiques (voir Partie II 3 d)), et Cassirer trouvera dans les avancées menées dans ce domaine l'assise et la dynamique conceptuelle lui permettant d'élaborer sa philosophie des formes symboliques.

⁶³⁴ Cette approche, largement fondée sur les propositions de Cassirer, est notamment représentée en linguistique et sémiotique par les travaux de Jean Lassègue, Pierre Cadiot, Yves-Marie Visetti, et du groupe du séminaire « Formes symboliques » de l'EHESS. (formes-symboliques.org).

⁶³⁵ Jean Lassègue, « Cassirer : Langage, formes et activités symboliques », 2012, *Formes symboliques*, formes-symboliques.org.

substantielle que fonctionnelle introduit la corrélation interne entre les phénomènes. Car ils perdent alors tout caractère d'isolement absolu : tout élément pris avec d'autres dans un tel mouvement commun en renferme la loi et la forme d'ensemble qu'il est susceptible de représenter à la conscience. Où que nous puissions désormais nous plonger dans le courant de conscience, nous nous voyons aussitôt placés dans certains centres vivants du courant vers lesquels convergent tous les mouvements particuliers. Chaque perception particulière est une perception orientée : outre son simple contenu elle possède un « vecteur » qui lui donne une portée et un « sens » précis⁶³⁶.

Pour rendre compte de cette projection d'anisotropie dans le monde que constitue l'acte perceptif, Cassirer utilise la notion mathématique et physique de vecteur. Elle modélise, en physique, une force ou une vitesse s'appliquant sur un point, caractérisée par son intensité, sa direction et son sens (sa « flèche »). L'ensemble des forces s'appliquant dans un espace peut ainsi être modélisé par un champ de vecteurs, exhibant des formes différentes selon l'intensité, la direction et le sens de ces forces. Le philosophe allemand signale ainsi, par les « tourbillons » qu'il évoque, que nous percevons le réel comme un espace polarisé par le champ de vecteurs issu du langage⁶³⁷. La signification telle que nous l'entendons habituellement n'est donc pas tant un processus de renvoi à un contenu fixe et préexistant, qu'une dynamique de don de *sens*, dans la mesure où elle se construit par les rapports entretenus entre les différents éléments de la langue, qui vont constituer une manière de *vectoriser* le réel⁶³⁸.

Il y a autant de manières de vectoriser le réel que de formes symboliques. Cassirer décrit ces dernières comme des systèmes de dotation de sens, ce qu'il est possible de comprendre,

⁶³⁶ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques, 3. La phénoménologie de la connaissance*, trad. C. Fronty, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, p. 250-251.

⁶³⁷ Cassirer éclaire encore ce processus par l'exemple de cas pathologiques mettant en évidence un *défait de vectorisation*. Ainsi des personnes incapables de reconnaître les couleurs, c'est-à-dire incapables de mettre en série et de flécher des éléments qui restent, pour eux, à jamais enfermés dans leur singularité : « Ce qui, dans le cas étudié, distingue les phénomènes de couleur du malade de ceux de l'homme normal ne semble pas, en effet, être une spécificité quelconque du pur contenu. La vraie différence tient plutôt au fait qu'ils ne peuvent plus avoir la même fonction représentative chez le premier que chez le second. De grandeurs *vectérielles* les voilà devenus de simples valeurs *d'état*, il leur manque cette « orientation » sur certains points privilégiés de la série des couleurs qui donne seule sa forme caractéristique à la perception normale. Chaque vécu optique y repose pour ainsi dire en lui-même [...]. » *Ibid*, p. 255.

⁶³⁸ Deux choses nécessitent ici d'être précisées. Tout d'abord, on ne peut distinguer perception et interprétation, dans la mesure où toute perception est déjà un acte interprétatif (Langer dirait : une opération d'abstraction, dans la mesure où nous opérons immédiatement par reconnaissance de formes découpées du flux sensible). Cassirer nomme cette intrication « *prégnance symbolique* » :

« on doit entendre par là la façon dont un vécu de perception, en tant que vécu sensible, renferme en même temps un certain « sens » non intuitif qu'il amène à une représentation immédiate et concrète. Il ne s'agit pas alors de simples données « perceptives » sur lesquelles se grefferaient ensuite des actes « aperceptifs » qui serviraient à les interpréter, à les juger et à les transformer. C'est au contraire la perception elle-même qui doit à sa propre organisation immanente une sorte d'« articulation » spirituelle et qui, prise dans sa texture intérieure, appartient aussi à une texture déterminée de sens. Dans sa pleine activité, dans sa totalité vivante elle est en même temps une vie « dans » le sens. » *Ibid*, p. 229.

Ensuite, dans cette mesure, la *signification* d'une chose, d'un mot, d'une œuvre d'art, ne peut correspondre qu'à sa position dans un champ de vecteurs spécifique :

« On doit, pour demeurer dans la comparaison mathématique, appréhender la valeur particulière de la perception momentanée comme relevant d'une équation générale de fonction et comme déterminable par cette dernière [...]. L'existant singulier se détermine sous le rapport de sa signification objective par insertion dans l'ordre spatio-temporel, dans l'ordre causal, dans l'ordre des choses et des propriétés. C'est grâce à toutes ces inclusions qu'il acquiert un sens spécifique – à la façon d'un *vecteur* qui vise un point précis. » *Ibid*, p. 230-231.

littéralement, comme créations d'espaces orientés :

Au lieu de mesurer le contenu, le sens, la vérité des formes de l'esprit à autre chose qui se reflète indirectement en elles, nous devons découvrir dans ces formes elles-mêmes l'échelle et le critère de leur vérité, de leur signification interne. Au lieu de les comprendre comme de simples imitations, il faut reconnaître en chacune d'elles une règle spontanée de production ; une manière et une direction originelles de mise en forme, qui est plus que la simple copie de quelque chose qui nous serait donné dès le départ dans une forme immuable de l'être. De ce point de vue, le mythe comme l'art, le langage et la connaissance deviennent des symboles : non pas en ce sens qu'ils désignent une réalité préexistante sous la forme de l'image, de l'allégorie qui indique ou interprète, mais dans la mesure où chacun d'eux crée un univers de sens à partir de lui-même⁶³⁹.

Il serait ainsi vain de chercher à donner du sens à un élément hors du système symbolique dans lequel il s'inscrit – on ne peut comprendre la logique du rite qu'à l'intérieur de la pensée mythique, on ne peut saisir la signification d'un mot qu'en le définissant par d'autres mots, ou saisir une notion physique hors du problème qui a nécessité son émergence. Si la danse est bien une forme symbolique – comme nous l'avons défendu –, se demander ce que la danse signifie est alors une mauvaise question, et ne peut trouver que des réponses insatisfaisantes. Pour dépasser cette aporie, tout l'objet de notre travail a consisté à rechercher ce qu'était « l'univers de sens créé à partir d'elle-même », et la manière dont cet univers fonctionnait. Pour cela, il a fallu d'abord écarter les acceptions prédominantes de la notion de « sens », pour rechercher dans ses définitions plus spatiales et relationnelles ce qui pouvait rendre compte de cette création particulière.

La danse, à l'instar des formes symboliques que sont la science, le mythe, le langage ou l'art, opère une vectorisation, et donc une construction de sens. Cette vectorisation, néanmoins, diffère des autres dans la mesure où elle n'a pas vocation en soi à se présenter comme une modélisation du réel, et donc à s'inscrire dans une théorie de la connaissance. Elle peut occasionnellement l'être : quand elle est rituelle, et qu'elle dessine le champ de vecteurs des forces surnaturelles, ou quand elle est art, et qu'elle esquisse la forme dynamique de la « vie ressentie » (*felt life*). Goodman résumait la philosophie des formes symboliques par l'idée qu'il y a différentes « manières de faire des mondes⁶⁴⁰ ». On pourrait dire, dans cette perspective, que la danse est plus spécifiquement une *vectorisation de monde*, plus occupée de la création du champ de vecteurs que des forces qu'il peut représenter. Elle est, d'abord, un acte de vectorisation pur, la possibilité formidable et renouvelée d'inventer des lois et des événements, de construire directement et instantanément un « univers de sens ». La danse, en cela, est quasiment une mathématique, et produit le même plaisir et le même éblouissement. L'élégance d'une démonstration est proche de celle d'une variation ; il y a dans les deux cas la merveilleuse impression que tout *coule de source*, mises en mouvements et mises en

⁶³⁹ Ernst Cassirer, *Langage et Mythe, op. cit.*, p. 16-17.

⁶⁴⁰ Voir Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, 1978.

équations, comme si la construction humaine prenait magiquement son autonomie. Cette autonomie passe nécessairement par un effacement. L'homme doit s'effacer pour que sa création vive, qu'elle se déploie selon ses seules règles fonctionnelles et sa seule logique interne. Mais il s'agit dans le même temps du plus bel instrument de son affirmation : quel autre être qu'humain s'essaye ainsi à faire des mondes ? Certes, le danseur amorce sa disparition au premier frémissement de la danse, dès lors qu'il produit quelque chose hors de lui, qu'il génère ces puissances qui, en retour, manipuleront son corps comme une matière morte. Cette capacité à créer quelque chose de soi *hors de soi* se présente néanmoins comme un incroyable affranchissement des limites de durée et d'étendue de l'organisme – un moyen puissant, et immédiat de surcroît, de s'objectiver dans le monde.

Table des illustrations

1. Le pied-bot hystérique (planche extraite des <i>Démoniaques dans l'art</i> , Charcot/Richer)	182
2. Pieds de ballerines (<i>La Bayadère</i> , Petipa).....	182
3. Dessin rupestre, grotte de l'Addaura	205
4. <i>Boléro</i> (Maurice Béjart, 1960)	205
5. <i>La Ronde du Sabbat</i> (Louis Boulanger, 1828), d'après l'œuvre de Victor Hugo	206
6. <i>Gradiva</i> (Musée Chiaramonti, Vatican)	262
7. Zéphora (<i>Scènes de la vie de Moïse</i> , Botticelli, 1481-1482)	263
8. <i>La Naissance de Vénus</i> (Botticelli, 1484-1486).....	263
9. <i>Serpentine Dance</i> , Will Bradley, 1894	278
10. Voiles et cheveux dans <i>Singin' in the Rain</i> (Donen/Kelly, 1952), <i>Vollmond</i> (Pina Bausch, 2006) et <i>Le Parc</i> (Angelin Preljocaj, 1994)	287

Index

- Achterhuis, 284, 341
Adam, 15, 197
Agamben, 166
Alberti, 167, 282, 283
Alter, 78, 79, 80, 81, 83
Angiolini, 56, 254
Apostolos, 289, 290, 291, 300
Aristote, 46, 53, 174, 260
Armitage, 77
Artaud, 58, 297, 303
Aslan, 280
Astaire, 242, 243, 244, 245, 300
Atesöz-Dorge, 69, 87, 273, 274
Aucoin, 69
Aumer, 211
Badiou, 20, 295, 341
Bagouet, 69, 86, 87, 274, 334
Banes, 19, 43, 64, 79, 199, 203, 241, 265, 315
Barba, 40
Barrault, 176, 266, 268, 269, 270
Barthes, 280
Bataille, 303
Bausch, 29, 36, 42, 58, 248, 249, 252, 283, 287, 322, 329, 338, 340
Beauquel, 29, 30, 33, 34, 44, 339, 341
Béjart, 199, 200, 205, 305, 329
Bel, 29, 31, 221
Benham, 297
Berkeley, 201, 202, 247, 288
Bernard, 6, 29, 66, 270, 271
Berndtson, 137, 138
Bing, 165
Binkley, 295, 298
Blake, 115, 117
Boissière, 5, 68, 69, 70, 73, 87, 90, 93, 94, 102, 108, 115, 118, 126, 131, 139, 151, 320, 321, 339, 340, 341, 342
Borodin, 77
Bosanquet, 136
Botticelli, 164, 168, 171, 258, 259, 260, 263, 281, 282, 329
Bouchon, 18, 25, 29
Boulangier, 206
Boulgakov, 193
Bourbaki, 124, 125
Bourcier, 171, 172, 175, 192, 193, 194, 196
Bourguignon, 174
Bournonville, 211
Bradley, 277, 278
Brahms, 149, 150, 156, 184
Brandstetter, 168
Brown, 28, 63, 65, 254, 264
Bryson, 18, 19, 21
Buffard, 28
Bukatman, 300, 301
Burt, 18, 19, 21, 46, 87
Cahusac, 7, 56
Canda, 40
Capeillères, 69, 107, 108, 266, 267, 271, 272, 335
Cappelle, 61
Casini Ropa, 58, 59
Cass, 78
Cassirer, 9, 10, 39, 68, 69, 70, 82, 88, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 118, 124, 125, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 217, 226, 267, 316, 324, 325, 326, 327, 336, 338, 339, 340, 341
Castellucci, 14
Castiglione, 194
Cauchy, 142, 143
Charcot, 179, 180, 181, 182, 329
Charisse, 273, 282, 307
Charles, 152
Charmatz, 17, 202, 313, 319
Cherkaoui, 251
Childs, 201
Chu, 226
Clynes, 284
Cocteau, 128, 246
Cohen Marshall, 19, 73, 81, 82
Cohen Selma Jeanne, 78, 80
Collingwood, 80
Copeau, 57
Coralli, 179, 197
Cunningham, 8, 26, 28, 30, 60, 62, 63, 64, 74, 85, 128, 183, 255, 299, 300, 318, 322, 341
d'Udine, 77
Da Costa, 296
Danto, 31, 32, 35, 36, 37, 65, 67, 68, 246, 303
Dascal, 124
De Keersmaecker, 251, 323
de Pure, 5, 48, 51, 52, 53, 54, 60
de Vos, 212, 261, 279, 280, 313, 334
Delaunay, 17, 234
Deleuze, 201, 242, 244, 273, 276
Delion, 298
Denby, 311, 313, 315, 317, 319
Derrida, 58
Di Bella, 196
Diaghilev, 177, 246
Dickson, 272
Didelot, 211
Diderot, 7, 23, 53, 54, 56, 140, 231, 254
Didi-Huberman, 165, 166, 167, 168, 185, 186, 259
Dobbels, 9
Donatello, 171, 186
Donen, 242, 244, 287, 300, 329
Dovey, 292
Dozio, 296
Duboc, 251
Duccio, 186
Duncan, 58, 74, 267

Dunham, 82
 Duplay, 5, 68, 69, 70, 73, 87, 90, 93, 94, 102, 108,
 115, 118, 126, 131, 139, 151, 320, 321, 339, 340,
 341, 342
 Dürer, 32, 164, 168, 259
 Egenfeldt-Nielsen, 293
 Ek, 179
 Eschyle, 176, 336
 Fabbri, 66, 130, 285, 339
 Fabre, 251
 Fèbvre, 251
 Féral, 251
 Ferretti, 165, 167
 Firth, 84
 Fokine, 254
 Forsythe, 236
 Forti, 43, 63, 199, 204, 315
 Fosse, 264
 Franke, 299
 Franko, 207, 211, 281
 Frétard, 30
 Freud, 161, 165, 214, 215, 257, 318, 336
 Fubini, 69
 Fuller, 167, 223, 236, 237, 239, 272, 276, 279, 282
 Gallotta, 86
 Gautier, 11, 23, 78, 179, 197, 253, 306, 308
 Genêt, 303
 Germain-Thomas, 15, 16
 Ghirlandaio, 168, 171, 259
 Ginot, 41, 42, 60
 Gioffredi, 279
 Giurchescu, 8, 9, 218, 222, 223, 237, 238
 Glon, 191, 257, 339, 341
 Goethe, 153
 Gombrich, 164
 Gondry, 319, 321
 Goodman, 10, 37, 68, 113, 237, 316, 327
 Gourfink, 296
 Graham, 34, 35, 36, 44, 60, 73, 74, 82, 184, 198,
 264, 318, 338
 Grau, 9, 22, 187, 237, 238, 340, 341, 342
 Greimas, 222, 228, 311, 314
 Greskovic, 60, 61
 Grimaud, 291
 Gründ, 194
 Guisgand, 13, 14, 24, 134, 202, 276
 Halprin, 6, 28, 42, 63, 203, 255
 Hanna, 83
 Haraway, 284, 341
 Hay, 199, 203, 204
 Heide Smith, 293
 Hijikata, 42, 313
 Hilferding, 56, 254
 Hirata, 289
 Hodson, 178
 Hoffmann, 213, 302
 Holm, 73
 Hourcade, 47, 51, 52, 53, 54, 235, 338
 Hugo, 193, 206, 329
 Huhtamo, 292
 Humphrey, 73
 Ichikawa, 85, 183
 Innis, 137, 153
 Izrine, 25, 26
 Jacotot, 191, 198, 201
 Jaques-Dalcroze, 77
 Jeanmaire, 191
 Jones, 44
 Judet de la Combe, 176
 Jung, 136, 142, 143, 158, 159, 160, 161, 162, 165,
 183, 188, 189, 190, 202, 204, 339
 Karlsson, 32, 33, 34, 44
 Kaufman, 246
 Kealiinohomoku, 22, 23, 33, 217, 236
 Kelly, 242, 244, 245, 247, 248, 282, 287, 291, 324,
 329
 Kennedy, 292
 Kennick, 35, 36, 37
 Kermode, 81, 82
 Kiefer, 299
 King, 79, 202
 Kintzler, 29
 Kirkpatrick, 292, 296
 Kleist, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 260, 277, 285,
 292
 Kline, 284
 Knoespel, 108
 Kuhn, 46
 Kylian, 305
 Laban, 41, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 76, 77, 134,
 209, 210, 212, 214, 215, 228, 269, 275, 277, 292,
 337
 Lahti, 292
 Lange, 187
 Langer, 1, 2, 3, 5, 10, 11, 13, 20, 67, 68, 69, 70, 71,
 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110,
 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,
 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132,
 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143,
 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165,
 166, 167, 170, 172, 175, 183, 184, 185, 186, 187,
 188, 198, 199, 200, 207, 215, 217, 218, 219, 222,
 223, 224, 225, 227, 228, 232, 238, 239, 244, 245,
 266, 267, 273, 274, 275, 280, 285, 288, 289, 290,
 294, 297, 298, 302, 304, 305, 315, 316, 317, 318,
 319, 320, 321, 322, 326, 334, 336, 338, 339, 340,
 341, 342
 Lapassade, 173
 Lassègue, 325
 Launay, 18, 19, 21, 59, 87, 133, 134, 191, 208, 209,
 212, 214, 215, 257, 275, 277, 339, 340, 341
 Lauwers, 14, 251
 Lawton, 73, 74
 Le Fèvre de la Borderie, 193
 Le Moal, 28

Léger, 288
 Leibniz, 123, 124
 Leroi-Gourhan, 317
 Levinson, 14, 15
 Li, 289, 292, 319
 Limon, 74, 156, 167, 267, 321
 Linke, 60
 Lorelle, 176
 Louison-Lassablière, 193
 Louppe, 18, 19, 251, 311
 Lucien, 7, 46, 195, 231
 McFee, 35, 36, 37
 Maniglier, 295, 299
 Marey, 167
 Marolles, 47, 52
 Mauss, 42, 255
 Ménestrier, 5, 8, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 60, 195, 196
 Mesmer, 172
 Meyerhold, 57
 Michaud, 164, 165, 168, 171, 258, 260, 272, 280
 Michel, 41, 42, 60
 Michel-Ange, 164
 Minguet, 69, 77, 318
 Mori, 291
 Morris, 85, 341
 Munrik, 284
 Nadeau, 69
 Nagrin, 11, 78, 81
 Nagura, 85
 Nijinska, 305
 Nijinski, 168, 177, 178, 198, 246
 Nikolais, 60, 62, 63, 73, 74, 86, 341
 Noisette, 30
 Noverre, 7, 11, 23, 54, 56, 57, 77, 78, 128, 208, 254, 267, 281
 Pajares Tosca, 293
 Pavis, 251, 291, 303, 310
 Pavlova, 74, 208
 Perrot, 179, 307
 Petipa, 60, 211, 307
 Pétrarque, 48
 Pindare, 171, 195
 Plassard, 213
 Platel, 180, 251
 Pouillaude, 18, 20, 75, 130
 Pouivet, 29, 30, 33, 34, 44, 339, 341
 Preljocaj, 199, 283, 287, 329
 Preuss, 100
 Primus, 73, 82, 83
 Proust, 149, 150, 155, 259
 Queneau, 125
 Rainer, 16, 30, 31, 32, 63, 107, 113, 316, 338
 Raphaël, 171, 185
 Ratmanski, 61
 Ravel, 305
 Richer, 180, 181, 182
 Rizzo, 30, 218, 276, 277, 279, 340
 Rochlitz, 16, 30, 31, 32, 33, 107, 113, 316
 Roerich, 177
 Ronsard, 193
 Rouget, 174
 Rousier, 154, 213, 342
 Sachs, 76, 77, 83, 84, 85, 161, 172, 188, 189, 190, 315, 342
 Saint-Denis, 40, 73, 82, 198
 Saint-Hubert, 47, 53
 Sakharoff, 77
 Sallé, 281
 Sandrich, 242, 243
 Saporta, 86
 Schiller, 112, 136, 137, 142, 143, 150, 153, 159
 Schlemmer, 212, 213, 214, 281, 342
 Schmid, 93, 126
 Schmitt, 191, 235
 Schultz, 94, 97, 102, 103, 163
 Sciarroni, 236
 Servos, 248, 249
 Shawn, 73
 Sheets-Johnstone, 79, 84
 Sirk, 307
 Souriau Anne, 152, 229, 232
 Souriau Etienne, 152, 229
 Spielberg, 312, 313, 315
 Spivey, 166, 170, 184, 185
 Stanislavski, 57
 Stravinski, 177
 Thierrée, 14
 Thiess, 76, 134
 Timmermans, 124, 125
 Toch, 149, 150, 155
 Todoroff, 296
 Toepfer, 76
 Tuccaro, 194
 Usener, 97
 Valéry, 11, 20, 26, 78, 285, 299, 313, 314, 315, 316, 321
 Vandekeybus, 251
 Vandenbroeck, 174, 175
 Verlinden, 249, 251
 Verrièle, 304, 305
 Vidal, 291
 Vitali Rosati, 140, 141
 Wagner, 180
 Walker, 160, 161
 Warburg, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 183, 185, 186, 258, 259, 260, 272, 280, 281, 282, 335, 336, 338
 Warhol, 31, 36
 Weaver, 56, 254
 Weyl, 124
 Whitehead, 69, 116
 Wierre-Gore, 9, 22, 83, 187, 237, 238, 340, 341, 342
 Wigman, 59, 60, 61, 73, 74, 82, 198, 208, 209, 212, 214, 275, 277, 337
 Youngerman, 83, 84, 85

Bibliographie

Ouvrages cités

- ALTER Judith B., *Dance-Based Dance Theory, From Borrowed Models to Dance-Based Experience*, New York, Peter Lang, 1996 (1991).
- AMAGATSU Ushio, *Dialogue avec la gravité*, trad. P. De Vos, Paris, Actes Sud, 2000.
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 2004.
- ATESOZ-DORGE Bengi, *Ecrire la danse ? Dominique Bagouet*, Paris, Orizons, 2012.
- BANES Sally, *Terpsichore en baskets, Post-modern dance*, trad. D. Luccioni, Paris, Chiron, 2002.
- BARBA Eugenio, *Le Canoë de Papier, traité d'anthropologie théâtrale*, trad. E. Deschamp-Pria, Paris, L'Entretemps Editions, 2004.
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola, *L'Énergie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. E. Deschamp-Pria, L'Entretemps Editions, 2008.
- BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Editions du Levant, 1996.
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Points, 2007.
- BEAUQUEL Julia, POUIVET Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001
- BERNARD Michel, *Généalogie du jugement artistique suivi de Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*, Paris, Beauchesne, 2011.
- BOIE Bernhild, *L'Homme et ses Simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris, J. Corti, 1979.
- BOISSIERE Anne, KINTZLER Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé, De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- BOISSIERE Anne, DUPLAY Mathieu (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.
- BOURCIER Paul, *Naissance du ballet (394-1673)*, Nîmes, La Recherche en Danse, 1995.
- BOURGUIGNON Erika, *Possession*, Chandler & Sharp publishers, 1976.
- BRANDSTETTER Gabriele, VOLCKERS Hortensia, *ReMembering the Body : Body and Movement in the 20th*, Hatje Cantz Publishers, 2000.
- BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 2010.
- CAHUSAC Louis de, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Paris, Centre National de la Danse/éditions Desjonquères, 2004.
- CASS Joan, *The Dance, A Handbook for the Appreciation of the Choreographic Experience*, Jefferson,

McFarland & Company, 1999.

CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, T.1, *Le langage*, trad. O. Hansen-Love et J. Lacoste, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, T.2, *La pensée mythique*, trad. J. Lacoste, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, T.3, *La phénoménologie de la connaissance*, trad. C. Fronty, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

CASSIRER Ernst, *Langage et Mythe. A propos des noms de dieux*, trad. O. Hansen-Love, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.

CASSIRER Ernst, *Essai sur l'homme*, trad. N. Massa, Paris, Les Editions de Minuit, 1975.

CASSIRER Ernst, *Substance et Fonction*, trad. P. Causat, Paris, Les Editions de Minuit, 1977.

CASSIRER Ernst, *Logique des sciences de la culture*, trad. J. Carro, Paris, Editions du Cerf, 1991.

CASSIRER Ernst, *Ecrits sur l'art*, trad. C. Berner, F. Capeillères, J. Carro, J. Gaubert, Paris, Les Editions du Cerf, 1995.

CASSIRER Ernst, *Trois essais sur le symbolique*, trad. J. Carro, Les Editions du Cerf, Paris, 1997.

CASSIRER Ernst, *La Théorie de la relativité d'Einstein, Eléments pour une théorie de la connaissance*, trad. J. Seidengart, Paris, Les Editions du Cerf, 2000.

CASTIGLIONE Baldassar de, *Le Livre du Courtisan*, trad. A. Pons d'après G. Chappuis, GF Flammarion, Paris, 1991.

CHARCOT Jean-Martin, RICHER Paul, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Adrien Delahaye et Emile Lecrosnier Editeurs, 1887.

COHEN Selma Jeanne, *Next Week, Swan Lake, Reflections on Dance and Dances*, Middletown, Wesleyan University Press, 1982.

COPELAND Roger, COHEN Marshall (ed.), *What is Dance ? Readings in Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 1983.

CUNNINGHAM Merce, *Le Danseur et la Danse*, entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris, Belfond, 1996.

DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 1989.

DANTO Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 1993.

DANTO Arthur, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Editions du Seuil, 2000.

DANTO Arthur, *La Madone du futur*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2003.

DE PURE Michel, *Idée des Spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668.

DECROUX Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963.

- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps, cinéma 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.
- DENBY Edwin, *Dance Writings*, Gainesville, University Press of Florida, 1986.
- DIDEROT Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, les Editions de Minuit, 2002.
- EGENFELDT-NIELSEN Simon, HEIDE SMITH Jonas, PAJARES TOSCA Susana, *Understanding Video Games, The Essential Introduction*, Second Edition, New York, Routledge, 2013.
- FABBRI Véronique, *Danse et philosophie : une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.
- FERRETTI Silvia, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History*, Yale University Press, 1989.
- FRANKO Mark, *La Danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo/L'Eclat, 2005.
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- GAUTIER Théophile, *Ecrits sur la danse*, Paris, Actes Sud, 1995.
- GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes section III, Théâtre et ballets*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *Politique et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)*, thèse pour le doctorat de sociologie dirigée par Philippe Urfalino, soutenue le 17 juin 2010.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *La Danse contemporaine, une évolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Toulouse, Editions de l'Attribut, 2012.
- GINOT Isabelle, MARCEL Michelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2008.
- GIOFFREDI Paule (dir.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GLON Marie, LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012.
- GOMBRICH Ernst, *Aby Warburg : An Intellectual Biography*, London, Phaidon Press, 1986.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, 2006.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Paris, Hachette Littératures, 2011.
- GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse, Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- GRESKOVIC Robert, *Ballet 1.0.1*, New York, Hyperion, 1998.
- GRIMAUD Emmanuel, VIDAL Denis (dir.), *Robots étrangement humains, Gradhiva n°15*, 2012.
- GRUND Françoise, *Danses de la terre*, Paris, Editions de La Martinière, 2001.

- HANNA Judith L., *To Dance is Human, A Theory of Nonverbal Communication*, Austin, University of Texas Press, 1979.
- HOURCADE Philippe, in *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Editions Desjonquères / Centre National de la Danse, 2002.
- INNIS Robert E., *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*, Indiana University Press, 2009.
- JEANMAIRE Henri, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1970.
- JENSEN Wilhem, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, in S. Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986.
- JUDET DE LA COMBE Pierre, *L'Agamemnon d'Eschyle, commentaires des dialogues*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.
- JUNG Carl Gustav, *Types psychologiques*, trad. Y. Le Lay, Genève, Georg Editeur S.A, 1993.
- JUNG Carl Gustav, *Les Racines de la conscience*, trad. Y. Le Lay, Paris, Le Livre de Poche, 2005.
- KIRKPATRICK Graeme, *Aesthetic Theory and the Video Game*, Manchester, Manchester University Press, 2011.
- KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre des marionnettes*, trad. J. Outin, Editions Mille et une nuits, 2009.
- KUHN Thomas, *La Tension essentielle*, trad. M. Biezunski, P. Jacob, A. Lyotard-May, Paris, Gallimard, 1990.
- LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas, M. Bastien, Paris, Actes Sud, 2007.
- LANGER Susanne, *An Introduction to Symbolic Logic*, New York, Dover Publications, Inc., 1967.
- LANGER Susanne, *The Practice of Philosophy*, New York, Henry Holt & Co, 1930.
- LANGER Susanne, *Philosophy in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1951.
- LANGER Susanne, *Feeling and Form, A Theory of Art Developed from "Philosophy in a New Key"*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.
- LANGER Susanne, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- LANGER Susanne, *Philosophical Sketches*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1962.
- LANGER Susanne (ed.), *Reflections on Art : a Source Book of Writings by Artists, Critics, and Philosophers*, Oxford University Press, 1965.
- LANGER Susanne, *Mind: An Essay on Human Feeling*, Vol. I, Baltimore, The Johns Hopkins press, 1967.
- LANGER Susanne, *Mind: An Essay on Human Feeling*, Vol. II, Baltimore, The Johns Hopkins press, 1972.
- LANGER Susanne, *Mind: An Essay on Human Feeling*, Vol. III, Baltimore, The Johns Hopkins press, 1982.
- LAPASSADE Georges, *La Transe*, Paris, PUF, 1990.
- LAUNAY Isabelle, *A la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban, Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.

- LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane, *Mémoires et histoire de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- LAUWERS Jan, *La Chambre d'Isabella* suivi de *Le Bazar du Homard*, Paris, Actes Sud, 2006.
- LECOQ Jacques (dir.), *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*, trad. G. Le Roy, Paris, Vrin, 1988.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Recherches générales sur l'analyse des notions et des vérités*, trad. F. de Buzon, Paris, PUF, 1998.
- LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008.
- LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964.
- LEVINSON André, *1929 Danse d'aujourd'hui*, Paris, Actes Sud, 1990.
- LOUISSON-LASSABLIÈRE Marie-Joëlle, *Études sur la danse, De la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- LOUYS Pierre, « Dialogue sur la danse » in *Œuvres complètes volume XI*, Paris, Editions Montaigne, 1930.
- LORELLE Yves, *Le Corps, les Rites, la Scène, des origines au XX^e siècle*, Paris, les Editions de l'Amandier, 2003.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanses, 2000.
- LUCIEN, *Eloge de la danse*, trad. C. Terreaux, Paris, Arléa, 2007.
- MALLARMÉ Stéphane, *Crayonné au théâtre*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2002.
- MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris PUF, 2010.
- MAROLLES Michel de, *Neuvième Discours, Du Ballet (1657)*, in Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, Centre National de la Danse, 2002.
- MASSON Alain, *Comédie musicale*, Paris, Stock, 1981.
- MAYEN Gérard, *De marche en danse, dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- MCFEE Graham, *Understanding Dance*, London, Routledge, 1992.
- MCFEE Graham (éd.), *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999.
- MENESTRIER Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris, René Guignard, 1682.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- MINGUET Philippe, *Sens et contresens de l'art*, Bruxelles, De Boeck, 1992.
- MONTANDON Alain (dir.), *Ecrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- NAGRIN Daniel, *Six Questions, Acting Technique for Dance Performance*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

- NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse*, Paris, Editions du Sandre, 2006.
- PAVIS Patrick, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012.
- POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince, L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique, Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention, Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- ROCHLITZ Rainer, *L'Art au banc d'essai, Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.
- ROUGET Gilbert, *La Musique et la Transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.
- ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo, une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre National de la Danse, 2002.
- SACHS Curt, *Histoire de la danse*, trad. L. Kerr, Paris, Gallimard, 1938.
- SCHILLER Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992.
- SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- SCHULTZ William, *Cassirer and Langer on Myth: an Introduction*, New York, Routledge, 2000.
- SERVOS Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, trad. D. Le Parc, Paris, L'Arche, 2001.
- SHEETS-JOHNSTONE Maxine, *The Roots of Thinking*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.
- SOURIAU Etienne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010.
- SPIVEY Nigel, *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude*, London, Thames & Hudson, 2001.
- TIMMERMANS Benoît, *Histoire philosophique de l'algèbre moderne, Les origines romantiques de la pensée abstraite*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- TOEPFER Karl, *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Los Angeles, University of California Press, 1997.
- VALERY Paul, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 2003.
- VALERY Paul, *Eupalinos, L'âme et la danse, Dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard, 2008.
- VANDENBROECK Paul, *Vols d'âmes, Traditions de transe afro-européennes*, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997.
- VAN VLIET Muriel (dir.), *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- VERRIELE Philippe, *La Muse de mauvaise réputation, Danse et érotisme*, Paris, La Musardine, 2006.
- WALKER Steven F., *Jung and the Jungians on Myth, An Introduction*, New York, Routledge, 2002.

WARBURG Aby, *Essais florentins*, trad. S. Muller, Paris, Klincksieck, 1990.

WARBURG Aby, *Le Rituel du serpent, Récit d'un voyage en pays pueblo*, trad. S. Muller, Paris, Macula, 2011.

Articles cités

APOSTOLOS Margo K., « Robot Choreography : The Paradox of Robot Motion », in *Leonardo*, Vol. 24 n°5 (1991).

BARDET Marie, « Marcher », in M. Glon, I. Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012.

BEAUQUEL Julia, « La danse a-t-elle une philosophie ? » in J. Beauquel, R. Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BENHAM Gilles, « Aspects et enjeux philosophiques du virtuel », in S. Missonnier, H. Lisandre (dir.), *Le Virtuel, présence de l'absent*, Paris, Editions EDK, 2003.

BERNDTSON Arthur, « Semblance, Symbol and Expression in the Aesthetics of Susanne Langer », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 14 (1956).

BINKLEY Timothy, « The Vitality of Digital Creation », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55 n°2, *Perspective on the Arts and Technology* (Spring 1997).

BOISSIERE Anne, « Illusion artistique et spatialité, Susanne K. Langer et Marion Milner », in A. Boissière, V. Fabbri, A. Volvey (dir.), *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BOISSIERE Anne, « Forme vivante, formes de vitalité », in A. Boissière, M. Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.

BOUCHON Marie-Françoise, « Le monde chorégraphique a-t-il peur de l'histoire ? », in *Marsyas*, n°37/38, juin 1996.

BRUNON Claude-Françoise, « Allégories hiéroglyphiques à la cour des Médicis » in B. Pérez-Jean, P. Eichel-Lojkine (dir.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004.

BRYSON Norman, « Cultural Studies and Dance History » in Jane Desmond (ed.), *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, 1997.

BUFFORD Samuel, « Susanne Langer's Two Philosophies of Art », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 31 (Autumn 1972).

BUKATMAN Scott, « Why I Hate Superhero Movies », in *Cinema Journal*, Vol 50, N°3, Spring 2011.

BURT Ramsay, « L'histoire de la danse et les *Dance Studies* anglo-américaines », trad. J. Rajak, 2007, in I. Launay, S. Pagès (dir.), *Mémoires et histoire de la danse*, Paris, L'Harmattan, 2010.

CAPEILLERES Fabien, « Sensibilité et corporéité : la danse comme art chez Langer et Cassirer », in A. Boissière, M. Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.

- CAPPELLE Laura, « La danse classique : éternel divertissement ? », in *The Dancing Plague* n°1, automne-hiver 2012-2013.
- CASINI ROPA Eugenia, « Expression et expressionnisme dans la danse allemande », in *Pina Bausch Parlez-moi d'amour, un colloque*, trad. D. Guillerme, Paris, L'Arche, 1995.
- DASCAL Marcelo, « Théorie leibnizienne de l'expression » in S. Auroux (dir.), *Les Notions philosophiques*, T1, Paris, PUF, 1990.
- DE VOS Patrick, « Jouer et vivre en femme, statut corporel de l'onnagata de kabuki », in O. Aslan (dir.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1993.
- DELAUNAY Raphaëlle, « Michael Jackson, dans le milieu de la culture, c'est un gros mot », entretien avec A. Thuries, in *The Dancing Plague* n°1, automne-hiver 2012-2013.
- DELION Pierre, « Tex Avery : le grand maître du virtuel. Angoisses archaïques et images motrices » in S. Missonnier, H. Lisandre (dir.), *Le Virtuel, présence de l'absent*, Paris, Editions EDK, 2003.
- DI BELLA Sarah, « Le branle des folles, La danse dans une allégorie de la discipline » in S. Di Bella (dir.), *Pensée, pratiques et représentations de la discipline à l'âge moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- DIMITRIADIS Greg, « Hip-hop: From Live Performance to Mediated Narrative », in M. Forman, M. A. Neal (ed.), *That's the Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2012.
- DUCREY Guy, « Dialogues sur la danse et dialogues de danseuses, Enjeux d'une forme poétique entre 1900 et 1930 », in A. Montandon (dir.), *Ecrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- EICHEL-LOJKINE Patricia, « L'allégorie entre raison et image » in B. Pérez-Jean, P. Eichel-Lojkine (dir.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- FABBRI Véronique, « Dire la danse ? Poétique et analytique de la danse », in P. Gioffredi (dir.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GILL Jerry, « Langer, Language and Art », in *International Philosophical Quarterly*, vol. 34, December 1994.
- GIURCHESCU Anca, « La danse comme objet sémiotique », in *Yearbook of the International Folk Dance Council*, vol. 5, 1973.
- GIURCHESCU Anca, « Le symbole de la danse comme moyen de communication », in A. Grau, G. Wierre-Gore (dir.) *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.
- GIOFFREDI Paule, « Danser aux dimensions des choses : les objets dans les pièces de Christian Rizzo », in P. Gioffredi (dir.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GUISGAND Philippe, « Le geste créateur en danse : autour du mouvement » in *Murmure* hors-série, Lille, 2006.
- GUISGAND Philippe, « Ce que la danse nous fait plutôt que ce qu'elle nous dit », entretien avec A. Santi, *La Terrasse*, hors-série « Etat des lieux de la danse en France », hiver 2011-12.
- HODSON Millicent, « Ritual Design in the New Dance : Nijinsky's « Le Sacre du printemps » », in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 3, No. 2 (Summer, 1985).

- IZRINE Agnès, « La danse, tentative de définition », in *Danser* n°319, juillet-août 2012.
- JACOTOT Sophie, « Tourner », in M. Glon, I. Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012.
- KARLSSON Mikael M., « Les lapins pourraient-ils danser ? », in J. Beauquel, R. Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- KAUFMAN Robert, « Singin' in the Marxist Rain », in A. Finger, D. Follett (ed.), *The Aesthetics of the Total Artwork*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011.
- KEALIINOHOMOKU Joann Wheeler, « Le non-art de la danse : un essai », in A. Grau, G. Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la Danse, 2005.
- KINTZLER Catherine, « La danse, art du corps engagé, et la question de l'autonomie », in J. Beauquel, R. Pouivet (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- KNOESPEL Kenneth J., « Susanne K. Langer et la réforme du système éducatif américain », in A. Boissière, M. Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.
- LAHTI Marri, « As We Become Machines, Corporelized Pleasures in Video Games », in M. J. P. Wolf, B. Perron (ed.), *The Video Game Theory Reader*, New York, Routledge, 2003.
- LANGE Roderyk, « A propos du fonctionnement de la danse et de ses formes », trad. A. Suquet, in A. Grau, G. Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse, Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.
- LASSEGUE Jean, « Cassirer : Langage, formes et activités symboliques », *Formes symboliques*, 2012, URL : [formes-symboliques.org /spip.php?article296](http://formes-symboliques.org/spip.php?article296)
- LAUNAY Isabelle, « La danse entre geste et mouvement » in J.-Y. Pidoux (dir.), *La Danse art du XX^e siècle ?*, Lausanne, Editions Payot, 1990.
- LAWTON Mark, « Alwin Nikolais et Susanne Langer », in A. Boissière, M. Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.
- LECOQ Jacques, « De la pantomime au mime moderne » in J. Lecoq (dir.), *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.
- LOUPPE Laurence, « L'histoire de la danse, une discipline à inventer ? », in *Marsyas*, hors-série, décembre 1997.
- MANIGLIER Patrice, « La liberté virtuelle », in A. Badiou et al., *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses, 2003.
- MONTANDON Alain, « Ecrire la danse », in A. Montandon (dir.), *Ecrire la danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- MUNRIK René, « Donna Haraway: Cyborgs for Earthly Survival ? », in H. Achterhuis (ed.), *American Philosophy of Technology : the Empirical Turn*, trans. R. P. Crease, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- NAGURA Miwa, « Cross-Cultural Differences in the Intepretation of Merce Cunningham's Choreography », in G. Morris (ed.), *Moving Words, Re-writing Dance*, London, Routledge, 1996.
- PABON Jorge, « Physical Graffiti : The History of Hip-Hop Dance », in M. Forman, M. A. Neal (ed.), *That's*

the Joint ! The Hip-Hop Studies Reader, New York, Routledge, 2012.

PACKER Randall, « The Gesamtkunstwerk and Interactive Multimedia », in A. Finger, D. Follett (ed.), *The Aesthetics of the Total Artwork*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011.

PELSENEER Jean, « Un préjugé de la pensée dite scientifique : microcosme et macrocosme » in *L'Univers à la renaissance, microcosme et macrocosme*, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970.

PLASSARD Denis, « *Eine schöne Kunstfigur* : masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », in C. Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001.

PLATEL Alain, « La première pièce qu'on a faite c'était à la maison, juste pour s'amuser », entretien avec V. Chémery, in *The Dancing Plague* n°1, automne-hiver 2012-2013.

POUILLAUDE Frédéric, « Danse et philosophie : duel ou duo ? », entretien avec C. Leroy, *La Terrasse* hors-série « Etat des lieux de la danse en France », hiver 2011-12.

SCHMID Holger, « Symbole et abstraction : quelques lignes d'horizon » in A. Boissière, M. Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.

SCHULTZ William, « Du mythe à l'art dans la philosophie de Langer : la danse et son rôle dans l'évolution », in A. Boissière, M. Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Villeneuve d'Ascq, De l'incidence éditeur, 2012.

SPARSHOTT Francis, « The Future of Dance Aesthetics » in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 2, spring 1993.

TIMMERMANS Benoît, « Prehistory of the Concept of Mathematical Structure : Isomorphism between Group Theory, Crystallography and Philosophy » in *The Mathematical Intelligencer*, n°34, vol. 3, September 2012.

VERLINDEN Elodie, « La vague flamande : composer avec la danse » in *Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain*, vol. I, *Etudes Théâtrales* 47 & 48/2010.

YOUNGERMAN Susanne, « Curt Sachs et son héritage : Une approche critique d'*Eine Weltgeschichte des Tanzes* suivie de commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées » in A. Grau, G. Wierre-Gore (dir.), *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, 2005.

ZEBIRI Moncef, « L'adrénaline », entretien avec A. Dumont, in *The Dancing Plague* n°1, automne-hiver 2012-2013.

Table des matières

Résumé.....	2
Abstract	3
Remerciements.....	4
Note liminaire	5
Introduction <i>Pourquoi chercher du sens à la danse ?</i>	6
I La création de sens en danse est-elle une question philosophique ? <i>Raisons et précautions pour recourir à la philosophie de Susanne Langer</i>	13
1) Qu'est-ce que la danse ? Problèmes de définition.....	13
a) Enjeux institutionnels, économiques et esthétiques d'une définition.....	13
b) Atouts et écueils de la recherche en danse pour l'élaboration d'une définition	20
c) Danse et non-danse, art et non-art	28
d) La danse comme activité productrice de sens.....	34
e) La question du corps.....	40
2) La danse et ses théories du sens	46
a) Comédies muettes et peintures parlantes	46
b) Mouvements expressifs de soi/en soi	56
c) Danse et philosophie.....	63
3) Langer et la danse : influences, positionnement, réception.....	69
a) Qui est Susanne Langer ?	69
b) Sources et contexte	73
c) Réception et prolongements	78
II Sens, symbole et danse dans la pensée de Susanne Langer <i>Originalités, limites et potentialités</i>	88
1) La danse comme source de processus symboliques.....	90
a) De la conscience mythique au langage.....	90
b) Danse, langage et mythe : ce que Langer doit à Cassirer	95

2)	La danse comme forme expressive du sentiment humain	101
a)	La danse artistique	101
b)	L'art comme forme symbolique.....	106
c)	Symboles et symptômes	113
d)	Le concept d'expression, entre actualité et désuétude.....	122
3)	Corps réels et pôles de puissances virtuelles.....	129
a)	Que créent les danseurs ?.....	129
b)	Le geste comme semblance	133
c)	La notion de virtuel chez Langer	139
III-1 Nouvelles lectures possibles, perspectives pratiques <i>La trace des motifs</i>		145
1)	Créer du sens sans signifier : le rôle du motif.....	149
a)	Le concept de motif chez Susanne Langer	149
b)	Le motif : une forme archétypale ?.....	156
c)	De Warburg à Cassirer, de Cassirer à Langer	163
d)	Ménades, hystériques et danseuses belges.....	170
e)	Polarisations et inversions de sens.....	183
2)	Étude de cas de deux motifs.....	187
a)	Le mouvement circulaire : forme divine, dynamique diabolique.....	187
b)	La marionnette et la disparition du corps	207
III-2 Nouvelles lectures possibles, perspectives pratiques <i>Frontières de la danse</i>.....		217
1)	Frontières de l'art.....	221
a)	Le sens des danses « hors du sens »	221
b)	Le discours du sens comme discours de l'art	229
c)	Le complexe de danse artistique.....	234
2)	A la recherche d'un point limite : l'entrée en danse	241
a)	Le numéro de danse	241
b)	Comédies musicales, <i>Tanztheater</i> et dramaturgies plurielles	246
c)	La marche comme lieu de l'entrée en danse	253
d)	Le <i>moonwalk</i> : à la frontière de la danse et du mime	264

3)	Au-delà du corps	273
a)	Les objets qui dansent, ou voir de la danse partout	273
b)	Cheveux lâchés, corps augmenté	279
c)	Avatars numériques et puissances virtuelles.....	288
d)	Effacements et résistances	302
4)	Parcours de sens	310
a)	Déroger aux régimes ordinaires.....	310
b)	Fictions et histoires, formes et rythmes	315
	Conclusion <i>Danser : vectoriser un monde ?</i>	324
	Table des illustrations.....	329
	Index.....	330
	Bibliographie.....	333